

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES**

**COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

**PAR
MARYLÈNE COSSETTE**

**« DOUBLE ET PROCESSUS ONIRIQUE :
VECTEURS DU PARCOURS INITIATIQUE
DANS LES CONTES ET RÉCITS PHILOSOPHIQUES »**

Octobre 2003

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

Nos investigations visent à démontrer comment, dans quatre récits philosophiques, les manifestations du double et du processus onirique modulent la quête mystique des personnages. Les œuvres *Siddhartha* de Hermann Hesse, *L'Alchimiste* de Paulo Coelho, *Illusions : le Messie récalcitrant* de Richard Bach et *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry sont l'objet de notre attention. À cet égard, nous désirons prouver que le rêve et le double assument un rôle fonctionnel et constituent des motifs essentiels qui permettent la progression romanesque. Nous nous intéressons donc à leurs occurrences en portant une attention particulière à leur contexte d'apparition et aux incidences qu'elles peuvent engendrer sur le plan narratif. De plus, notons que notre hypothèse d'interprétation s'exprime en deux temps. D'une part, l'expérience du double serait à mettre en relation avec l'*humain*; d'autre part, l'activité onirique relèverait davantage du *divin*. Enfin, nous désirons mettre en lumière le fait que le rêve et le double, tout en étant au service de la quête mystique des personnages, se révèlent essentiels à la mise en récit de tels cheminements initiatiques, comme en témoigne leur présence dans les œuvres analysées.

REMERCIEMENTS

J'offre toute ma reconnaissance à ma directrice de recherche, madame Johanne Prud'homme, pour m'avoir si bien épaulée dans cette belle aventure que fut la rédaction de ce mémoire. Elle a su me guider et m'éclairer par ses judicieux conseils, et ce, d'une main de maître. Je ne pouvais souhaiter de meilleure directrice.

Je remercie aussi ma famille, tout spécialement ma mère Charline et mon père Gilles, pour avoir toujours cru en moi et en mes capacités, ainsi que pour tout le soutien qu'ils m'ont offert au cours des années de « dur labeur intellectuel » qui se sont écoulées! Je crois que ce sont un peu eux qui m'ont légué ma détermination et le goût du travail bien accompli.

Également, je n'oublie pas d'avoir une pensée spéciale pour tous ceux qui ont bien voulu lire, annoter et corriger ce travail.

Enfin, ces remerciements ne sauraient être complets sans l'évocation d'Hermann Hesse, l'auteur qui m'a insufflé tant de passion pour cette recherche en littérature.

*Au petit prince qui sommeille en nous,
au fond de chaque être...*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
DÉDICACE	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
INTRODUCTION	1
↳ <i>Le parcours initiatique</i>	7
 CHAPITRE 1 LES THÉORIES DU DOUBLE AU SERVICE D'UNE RÉFLEXION SUR LE PARCOURS DES PERSONNAGES DANS LES ŒUVRES PHILOSOPHIQUES	 11
1.1 Les clés analytiques du double comme supports d'une remise en question : ambivalence, projection, narcissisme et castration	12
1.2 Le double spéculaire en regard d'un cheminement intérieur	16
1.2.1 Le mythe de Narcisse au service d'une remise en question de l'image de soi	16
1.2.2 Lacan : pour une découverte de soi à travers le miroir	18
1.2.3 L'ombre : pour une symbolique du double insaisissable dans l'expérience mystique	21
1.2.4 Le récit spéculaire : la mise en abyme comme procédé auto- analytique	23
1.2.5 L'inquiétante étrangeté : l'irruption d'un impensable dans l'optique d'une connaissance de soi	25
1.3 Le dédoublement : structure réduplicative de l'identification de soi dans l'optique d'une recherche mystique	27
1.3.1 Les structures de la personnalité multiple : rôle de l'affronte- ment des instances psychiques dans la quête identitaire	28
1.3.2 Le double comme figure de l'homogène : gemellité et identité fusionnelle en regard d'une expérience introspective	30
 CHAPITRE II LES APPARITIONS DU DOUBLE DANS LES ŒUVRES EN REGARD D'UNE PROGRESSION INITIATIQUE	 32
2.1 Le double harmonique au service de l'auto-réflexion des personnages dans leur quête mystique	33
2.1.1 La figure de l' <i>alter ego</i> comme double complémentaire du personnage	33
2.1.2 La rencontre d'un double salvateur dans le parcours initiatique	38

2.2	Le double antagonique et la mise en valeur d'une dualité intérieure dans la progression des personnages	42
2.2.1	La confrontation avec le double en regard des conflits intérieurs des personnages	43
2.2.2	Double topos en regard d'une recherche identitaire	50
2.3	Fonctions du double et questionnement d'ordre métaphysique : réactions du personnage face à son double	53

CHAPITRE III LES THÉORIES DU PROCESSUS ONIRIQUE EN REGARD DU CHEMINEMENT SPIRITUEL DES PROTAGONISTES DANS LES RÉCITS INITIATIQUES

3.1	Typologie des rêves liés à une révélation intérieure	63
3.1.1	L'expérience onirique durant le sommeil : rêves d'enfant, rêves obscurs et rêves déconcertants	63
3.1.2	La rêverie éveillée : imaginaire et aspirations mystiques	64
3.1.3	Le songe et la vision prophétiques : vers l'illumination intérieure des personnages	68
3.2	Les mécanismes du rêve : pour une organisation des images oniriques dans les œuvres philosophiques	69
3.2.1	La condensation	70
3.2.2	Le déplacement	71
3.2.3	La figurabilité	72
3.2.4	L'élaboration secondaire	73
3.3	Les fonctions du rêve comme moteurs d'une réflexion spirituelle	75
3.3.1	L'autorégulation : vers un équilibre intérieur	76
3.3.2	La compensation : le rêve comme vecteur d'une stabilité	77
3.3.3	La fonction ludique et l'imagination créatrice	78
3.3.4	La fonction cathartique : le rêve comme exutoire métaphysique	79

CHAPITRE IV LES MANIFESTATIONS DU PROCESSUS ONIRIQUE COMME ÉTANT INDUCTIVES DE RÉVÉLATIONS DANS LES ŒUVRES SPIRITUELLES

4.1	Les événements qui génèrent l'apparition des rêves dans la quête initiatique	82
-----	--	----

4.2	Les symboles dans les rêves : une clé d'interprétation de la mission des personnages.....	88
4.2.1	L'oiseau : symbole des aspirations spirituelles des personnages.....	89
4.2.2	Le serpent : pour une représentation de la vie et de la mort	93
4.2.3	L'argent : remise en question des valeurs de la société.....	96
4.2.4	L'élément liquide comme principe de fusion cosmique.....	98
4.2.5	L'élément aérien et le mouvement ascensionnel.....	103
4.2.6	Le désert : reflet des états intérieurs des personnages	106
4.3	Les fonctions du rêve : pour une philosophie de la quête révélée	108
CONCLUSION		115
BIBLIOGRAPHIE		120

INTRODUCTION

À toutes les époques de l'histoire des sociétés occidentales, il s'est trouvé des individus qui ont cherché à remettre en question les valeurs préexistantes. Ainsi, au vingtième siècle, la réflexion critique envisagera-t-elle, entre autres, les problèmes que posent des systèmes de croyances et des pratiques ne correspondant plus aux attentes et aux préoccupations de l'homme moderne. Elle tentera de répondre aux questions complexes que pose le rapport à la spiritualité. L'œuvre de plusieurs écrivains met en lumière cette fracture entre les acquis de traditions millénaires et une vision renouvelée du rapport à Dieu et au sacré. À cet égard, nous désirons ici mettre de l'avant le fait que, dans les contes et récits à portée spirituelle parus au cours de cette période, plusieurs similarités de parcours peuvent être observées chez les personnages qui s'engagent dans une quête mystique. Pour ce faire, nous avons choisi quatre œuvres : *Siddhartha* (1922) de Hermann Hesse, *Le Petit Prince* (1943) d'Antoine de Saint-Exupéry, *Illusions : le Messie récalcitrant* (1977) de Richard Bach et, finalement, *L'Alchimiste* (1988) de Paulo

Coelho¹. Grâce à la lecture sémiotique et psychanalytique que nous nous proposons d'effectuer, nous démontrerons que le double et le processus onirique assument un rôle fonctionnel dans la progression romanesque et en constituent des motifs essentiels.

Le mobile premier qui nous a amenée à choisir ces quatre récits réside dans le fait qu'ils ont laissé leur marque, que ce soit grâce à leur légitimation par l'institution littéraire (histoire, anthologies et prix littéraires) – comme c'est le cas pour Hesse et Saint-Exupéry – ou encore par le succès remporté auprès du public par ces œuvres : tel est le cas de Bach et de Coelho. En gardant à l'esprit que le roman de Coelho ne peut rivaliser, par exemple, de virtuosité stylistique avec celui de Hesse, l'enjeu n'est pas ici de déterminer si ces œuvres relèvent de la littérature ou de la paralittérature, mais bien d'observer si les mêmes notions, soit le double et le rêve, apparaissent et interviennent différemment ou non dans le parcours initiatique des personnages.

D'une part, nous voulons montrer que le rêve suscite, par l'entremise d'un récit deuxième, une mise en scène permettant aux protagonistes d'accéder à un monde autre, à un second niveau de conscience. D'autre part, nous illustrerons le fait que la rencontre avec le double génère un processus d'effets et d'enchaînements successifs. Comme un jeu de dominos, elle implique nécessairement des répercussions sur les agissements ultérieurs du personnage et contribue donc à son évolution.

¹ Désormais, les références à ces œuvres seront indiquées respectivement par les signes « S », « I », « A », « PP » suivis de la page; ils seront placés entre parenthèses dans le corps du texte.

Bien que les œuvres soient issues de contextes sociohistoriques différents, elles ont été créées au cours de périodes marquées par des événements similaires, événements qui eurent pour effet de remettre en question les valeurs spirituelles de leur époque. Ainsi, *Siddhartha* paraît en 1922, alors que la Première Guerre mondiale vient de prendre fin. Saint-Exupéry publie *Le Petit Prince* en 1943, moment où la Deuxième Guerre bat son plein. Quant à l'œuvre *Illusions : Le Messie récalcitrant* (1977), elle est publiée dans l'esprit de l'après-guerre du Vietnam. En ce qui concerne *L'Alchimiste*, édité en 1988, le récit n'est pas marqué par une crise nettement définie. À ce titre, il résulte moins d'une réaction à un événement précis que d'une volonté de répondre au trouble profond qui anime la société occidentale en quête, au cours des années 1980, de nouvelles valeurs spirituelles. Cependant, nous conviendrons que chaque société, à toutes les époques, a cherché à réinventer le monde, comme en témoignent les récits d'apprentissage parus au cours des différentes périodes de l'Histoire. Notre intérêt pour l'œuvre de Coelho est maintenu aussi par les nombreux liens qu'elle offre avec les différents textes choisis, comme nous aurons l'occasion de l'observer. Un autre argument a pesé pour la sélection de cette œuvre : les racines de l'auteur. Il nous est apparu intéressant que les quatre récits soient issus de cultures différentes – Coelho est originaire d'Amérique latine, Saint-Exupéry est français, Bach est américain, tandis que Hesse est d'origine allemande. Nous verrons comment des romans de provenances aussi diverses présentent des récurrences et des similarités évidentes, et comment ils convergent vers une même quête spirituelle.

Il faut songer à notre hypothèse d'interprétation qui s'exprime en deux temps. En premier lieu, nous posons l'hypothèse que l'expérience du double est reliée à une

confrontation du personnage avec lui-même, à son ombre. Elle s'associe donc davantage à l'*humain*. Nous pensons que le double, en générant un combat entre les différentes facettes du protagoniste, conduirait inévitablement à une remise en question qui motive à son tour une prise de conscience. C'est ce qui pousserait les personnages à se dépasser, à aller au-delà de leurs limites et, ainsi, à progresser à travers des expériences mystiques. Nous supposons d'emblée que le double est représentatif à la fois d'une complémentarité et d'une dichotomie qui s'exercent à l'intérieur des personnages.

Si l'expérience du double est à mettre en relation avec l'humain, nous posons l'hypothèse, par ailleurs, que l'activité onirique, quant à elle, semble assumer une fonction d'orientation et de direction; en indiquant la voie à suivre, elle relève davantage du *divin*. Nous sommes d'avis qu'étant la voie royale de l'inconscient (comme l'a écrit Freud), le rêve est, en soi, recherche de perfectionnement. En ce sens, le processus onirique conduirait toujours à combler les manques et à insuffler aux personnages, grâce aux indices qu'il fournit, la force leur permettant de retrouver leur stabilité, leur équilibre, et de poursuivre leur chemin. Nous considérons *a priori* les processus oniriques comme déclencheurs d'une prise de conscience chez les personnages lors de leur parcours initiatique. Le fondement de notre hypothèse réside dans la fonction *informative* du processus onirique. Les rêves sont loin d'être superflus dans les œuvres littéraires, à ce point même qu'ils tissent parfois à eux seuls la toile de fond du récit. Ils érigent le pont entre la réalité des personnages et leurs aspirations et les obligent à apprivoiser leurs tourments. Ils écrivent, par leurs symboles et leurs signes, les lois qui dirigent la destinée des personnages.

Certes, des travaux ont été effectués sur le double et le rêve en littérature, mais ces deux notions, employées ici comme fil conducteur, seront davantage mises en évidence dans une étude comparée de différentes œuvres initiatiques. Une première lecture nous permettra de relever les lieux textuels où se manifestent les motifs du double et du rêve. Nous procéderons à l'identification des différentes étapes du parcours initiatique des personnages romanesques. Nous répertorierons ensuite toutes les occurrences du double et du rêve en portant une attention particulière à leur contexte d'apparition. Nous comparerons les moments où le double apparaît et où les rêves indiquent aux personnages ce qu'ils doivent accomplir. Nous jetterons un regard sur les incidences du double et du rêve sur le plan narratif. Nous observerons comment le rêve, par exemple, apporte une modification de la trame narrative en faisant intervenir un deuxième récit et verrons quelle est la fonction de ce dernier. S'il s'agit ici d'une lecture d'interprétation, il faut cependant garder à l'esprit que c'est une lecture qui s'applique tant à chaque œuvre qu'à l'ensemble du corpus étudié. Nous entendons par là que nous relèverons les manifestations du double et du rêve dans chaque œuvre et comparerons ensuite transversalement nos résultats. Ces récurrences constitueront le matériau de base de notre étude. Nous établirons donc un parallèle entre les quatre œuvres, parallèle visant à légitimer la justesse de nos hypothèses.

En parcourant ces quatre contes et récits littéraires à portée spirituelle, nous privilégierons une lecture herméneutique ayant pour fondement un appareil théorique issu, pour une grande partie, de la psychanalyse. En effet, nous appuierons notre discours sur les théories qui ont été avancées sur le double. Nous étudierons les clés analytiques du double et, plus particulièrement, tout ce qui est en lien avec le double

spéculaire. Nous nous attarderons ensuite au dédoublement, tel qu'on le retrouve dans les structures de la personnalité multiple et dans le couple gémellaire. Toutes ces notions seront d'abord présentées théoriquement, puis mises en application dans les œuvres. Nous observerons ainsi le double dans la perspective d'un *alter ego* complémentaire au personnage, de même qu'en tant que figure salvatrice dans le parcours initiatique. Nous aurons également l'occasion de nous attarder, en regard d'une double spatialité, à la question du double antagonique, pour ensuite voir en quoi la confrontation avec le double engendre les conflits intérieurs des personnages et une décentration de leur propre conscience individuelle. C'est ce qui nous amènera, en dernier lieu, à nous questionner sur les fonctions du double à l'intérieur des œuvres sélectionnées.

Nous nous pencherons aussi sur le processus onirique en dressant une typologie des rêves liés à la révélation intérieure. De même, seront distingués les différents mécanismes qui le régissent selon les outils d'analyse freudiens. Par ailleurs, nous jetterons un regard sur les fonctions du rêve – autorégulation, compensation, fonction ludique et fonction cathartique. Nous mettrons de l'avant ces notions théoriques en analysant le corpus, plus précisément en faisant un relevé des événements qui génèrent l'apparition des rêves. Nous serons alors en mesure d'apprécier l'importance de différents symboles récurrents de l'activité onirique des personnages, de même que d'étudier les fonctions du rêve par rapport à la quête initiatique. À cet égard seront mis à profit les travaux de Jung sur l'expérience onirique. Selon lui, le rêve pourrait présenter des avertissements et renvoyer à la dimension des présages et des prophéties. Nous mettrons ainsi le doigt sur ce qui constituera l'une des clés interprétatives de nos recherches. Nous observerons comment sont mis en lumière les signes et les présages

dans les œuvres à caractère philosophique. Enfin, soulignons le fait que, à l'occasion, nous nous intéresserons aux segments textuels qui semblent significatifs en termes d'apport symbolique. La réitération de certains motifs oniriques, par exemple, nous assure qu'il est important de jeter un regard sur les sons, espaces, animaux ou personnages apparaissant dans les rêves, autant d'éléments symboliques qui pourront être mis en relation avec l'étude des manifestations qui nous intéressent. À cette occasion, nous recourrons aux travaux de Gaston Bachelard ou de Mircea Eliade.

Afin de bien cerner les enjeux de notre analyse, nous nous devons maintenant de définir le parcours initiatique lié à la crise spirituelle, car il est essentiel en vue de toute notre analyse interprétative.

* * *
*

LE PARCOURS INITIATIQUE

Le parcours initiatique constitue la pierre angulaire de nos recherches; il cimente l'ensemble de nos réflexions, tant sur le double que sur le rêve, car il se retrouve dans chacune de leurs manifestations. Mais qu'est-ce qu'un parcours initiatique? Nous le définissons, dans un premier temps, comme étant un *passage* difficile par lequel le personnage, déstabilisé et privé de ses repères, peut accéder à un mieux-être, et même à l'illumination mystique. À travers une série d'épreuves rencontrées, le héros doit parvenir à l'unification, tant avec l'univers qui l'entoure qu'avec lui-même. L'initiation signifie aussi une introduction à la connaissance de choses secrètes, cachées ou difficiles. Le parcours est ainsi un *apprentissage*, une instruction pour l'initié qui prend le temps d'écouter son Maître. Le processus initiatique constitue une épreuve à franchir

et invite au dépassement « du stade de suspension dans le vertige de l'être – non-être² ».

Il est donc intrinsèquement lié à la quête identitaire.

Le parcours initiatique peut s'effectuer de différentes manières, dont celle qui prône un cheminement d'ordre psychologique. Le développement de la pensée de Jung sur le processus d'individuation, basé sur la notion d'archétype, retient ici notre attention. En effet, la quête spirituelle apparaît en filigrane à travers le processus d'individuation qui se propose comme l'un des moyens pour dépasser la crise identitaire. Jung suggère qu'en premier lieu, l'homme effectue une prise de conscience qui le conduit à réaliser que le moi n'est pas tout, qu'il est « autre ». En passant par l'archétype sexuel, il accède à un niveau de conscience supérieur. Grâce à la rencontre avec l'archétype « lumière », se met en place ici une dynamique d'un au-delà qui peut correspondre au sacré. Par son sens transcendant, l'archétype « lumière » amène à considérer que l'homme peut se figurer être comme Dieu. C'est donc au pouvoir en soi auquel l'homme doit se confronter. Ce dernier ne peut alors faire face à cette inflation psychique qu'en posant un acte d'humilité. Ramené à la réalité et détourné de cet attrait trop violent, il renonce à l'archétype « lumière » et ce n'est qu'à ce moment qu'il en arrive au Soi, car Jung définit l'individuation comme un processus qui crée un individu psychologique, c'est-à-dire une unité autonome et invisible, une totalité. Il s'agit de la réalisation de son Soi. En fait, tout le processus d'individuation vise un seul but : l'émergence du Soi. Pour ce faire, l'homme, grâce à l'archétype cosmique, procède à une réorganisation de son univers par l'action d'une énergie qui oriente toute la matière, qu'elle soit vivante ou inanimée, vers la symétrie et l'harmonie. Le processus psychique

² Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double: un thème littéraire*, Paris, F. Nathan, 1996, p. 183.

prend donc la forme d'une spirale autour d'un centre, le Soi, où le Moi et l'Autre sont intégrés et assumés. Spécifions toutefois que le processus d'individuation est l'affaire du travail d'une vie dans son entièreté. À nul moment un individu ne peut prétendre avoir atteint l'individuation, sinon pour se rendre compte que cette prétention vient de le conduire à cent lieues de ladite individuation. Le portrait d'ensemble reste toujours incomplet.

Dans les œuvres qui occuperont notre attention, les héros ont soif de réponses, plus précisément de réponses d'ordre métaphysique et spirituel. Malgré l'apparente chute de l'homme moderne dans les méandres de l'athéisme, il ne faut pas oublier que « quel que soit le degré de la désacralisation du Monde auquel il est arrivé, l'homme qui a opté pour une vie profane ne réussit pas à abolir le comportement religieux³ ». Les personnages doivent ainsi retrouver en eux leur propre « sainteté », le corps-maison-cosmos ne formant qu'un tout. Sans ce cheminement, le pouvoir rendrait l'homme areligieux comme un esclave qui, en refusant la transcendance, accepterait la relativité de la « réalité » et serait en perpétuelle quête du sens de l'existence. Le parcours initiatique effectué par les personnages dans les récits philosophiques se veut l'une des voies pour contrer cette errance. Insistons sur ce point : l'homme moderne a encore des comportements religieux, mais ceux-ci sont sans significations religieuses, car « la disparition des "religions" n'implique point la disparition de la "religiosité"⁴ ». En fait, l'éclatement auquel nous assistons dans notre société provient de la répétition de gestes spirituels vidés du contenu religieux. En regard de cet aspect, nombre de réminiscences

³ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

religieuses sont présentes dans les symboles apportés par les rêves, comme nous aurons l'occasion de l'observer subséquemment.

Par ailleurs, gardons à l'esprit que processus onirique et double procèdent tous deux d'une délimitation floue du moi et du non-moi :

D'une part le rêve extériorise facilement le moi. Sans qu'il y ait, à proprement parler, de dédoublement de personnalité (c'est-à-dire sans qu'il y ait deux « moi » opposés ou, simplement, confrontés), il arrive fréquemment que le rêveur se voit en rêve, de l'extérieur, sur le même plan que les autres objets de son rêve. [...] Le thème du dédoublement de la personne trouve ainsi dans le rêve un moyen d'expression tout préparé. [...] Mais le dédoublement, à son tour, fournit une mise en scène facile au thème onirique de l'Acte volontaire. Rêve et dédoublement de la personne [...] s'aident réciproquement dans leur expression.⁵

Nous nous pencherons donc, dans un premier temps, sur le processus spéculaire. L'itinéraire initiatique engendré par la rencontre de certains doubles ressemble à la fois au « travail de remémoration psychanalytique, et à l'anamnèse bouddhiste dans laquelle il s'agit, non pas de se récupérer, mais bien de se libérer de ces autres soi-mêmes qui pèsent sur le moi et le poussent à se maintenir dans l'illusion de son existence⁶ ». En ce sens, il serait important de nous questionner sur les concepts fondateurs nous permettant de cerner le double.

⁵ Jacques Bosquet, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique : France, Angleterre, Allemagne : essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, M. Didier, 1964, p. 249-250.

⁶ Jourde et Tortonese, *op. cit.*, p. 121.

CHAPITRE PREMIER

LES THÉORIES DU DOUBLE AU SERVICE D'UNE RÉFLEXION SUR LE PARCOURS DES PERSONNAGES DANS LES ŒUVRES PHILOSOPHIQUES

Dans le cadre d'une réflexion sur les œuvres à caractère spirituel, nous remarquons l'omniprésence du thème du double dans le parcours des personnages. Nous dresserons donc, en première partie de ce travail, un portrait des théories qui ont été avancées à ce propos. Figure d'élection du romantisme, thème dévorateur et protéiforme, le double, qui connut son apothéose au XIX^e siècle avec, entre autres, l'arrivée du fantastique, est difficile à cerner. Ainsi, le double se situe-t-il à la charnière de plusieurs mythes : Pygmalion et Narcisse s'en rapprochent par la confusion entre le réel et l'imaginaire qu'ils présentent, tout comme Prométhée et Faust qui illustrèrent comment l'artisan humain prétend rivaliser avec l'artisan divin. De tout temps, l'homme a conféré, dans la construction de sa pensée, une structure binaire et duelle à l'univers, à commencer par le mythe de la création avec Adam et Ève, figures de la différence

sexuelle. La tradition judéo-chrétienne, elle, met de l'avant l'idée selon laquelle la nature est le double de son créateur, car « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa⁷ ». Notons que l'humain possède également deux mains, deux yeux, deux jambes, etc.

Nous jetterons un regard sur les théories avancées sur le mythe de Narcisse, le stade du miroir, le phénomène de l'ombre, le récit spéculaire, de même que la notion d'« inquiétante étrangeté ». Dès lors, nous serons mieux en mesure de saisir ce qu'est le *doppelgänger*⁸, c'est-à-dire « celui qui marche à côté⁹ », le compagnon de route. Dans les œuvres philosophiques que nous avons choisies, si ce *doppelgänger* s'avère, en effet, un compagnon, il occupe également, dans certains cas, le rôle de maître initiatique. Il alimente la réflexion du personnage principal et le guide dans son parcours spirituel. Cette posture inédite du traditionnel « compagnon de route » fait ici du double un subterfuge efficace permettant la rencontre du maître initiateur de la quête.

1.1- Les clés analytiques du double comme supports d'une remise en question : ambivalence, projection, narcissisme et castration

Afin de bien saisir les enjeux qui se dégagent de la représentation du double, penchons-nous sur quelques notions qui nous permettront d'orienter notre analyse interprétative. Nous soulignerons d'ailleurs, au passage, des exemples où ces concepts sont appliqués dans le corpus étudié. À bien des égards, les doubles, comme nous aurons l'occasion de l'observer, sont multiples et protéiformes, et participent d'une remise en

⁷ R. de Vaux (dir.) et al., *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1984, p. 32.

⁸ Néologisme attribué à Jean-Paul Richter et datant de 1776.

⁹ Catherine Couvreur, Alain Fine et Annick Le Guen (éditeurs), *Le Double*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 7.

question de l'identité des personnages. Dans l'optique où l'on considère que le double incarne des désirs inassouvis et des possibilités irréalisées, sont mises à notre disposition quatre clés analytiques développées, entre autres, dans les travaux de Wladimir Troubetzkoy de même que dans ceux de Pierre Jourde et Paolo Tortonese. Ces clés analytiques sont des concepts liés au clivage du moi, et c'est pourquoi elles sont des points d'ancrage lors des dédoublements.

En premier lieu, le double est présent à travers le concept d'*ambivalence*. Nous entendons par ambivalence une coexistence difficile et alternative de deux courants d'émotions contraires. Dans les œuvres étudiées, la rencontre des personnages avec leur double engendre, en effet, des répercussions sur leurs sentiments. Il arrive fréquemment que dans une relation père/fils, un conflit entre deux émotions s'instaure; nous n'avons qu'à penser à l'enfant qui tantôt éprouvera de l'admiration pour son père, tantôt sera obligé de faire preuve de soumission. Nous observons un tel rapport conflictuel, par exemple, entre Siddhartha et son père :

*-Et tu préfères mourir plutôt que d'obéir à ton père?
-Siddhartha a toujours obéi à son père.
-Alors tu renonces à ton projet?
-Siddhartha fera ce que lui dira son père.*

[...] Alors le père comprit que son fils n'était déjà plus auprès de lui, qu'il était déjà loin dans son pays, qu'il l'avait déjà quitté. (S, 28)

Plus loin dans son parcours, Siddhartha, en se contemplant au-dessus de l'eau, voit en lui-même un double de son père, double qui fait surgir également chez le héros des sentiments contradictoires: « il vit un visage [qui] ressemblait à un autre qu'il avait connu autrefois, qu'il avait aimé et qu'il avait craint aussi : il ressemblait au visage de son père » (S, 141). Dans *L'Alchimiste*, lorsque le jeune homme s'arme « de courage et

[...] dit à son père qu'il ne [veut] pas être curé », qu'il désire voyager, il est aussi en contradiction avec les volontés de son père, mais finalement, ce dernier « lui donn[e] sa bénédiction. Le garçon, dans les yeux de son père, [lit] aussi l'envie de courir le monde » (A, 20). Ne pouvons-nous pas ici nous interroger sur le rôle des *yeux* du père qui, tels un *miroir* devant le fils, reflètent le même désir, un peu comme si le jeune homme était un double de son père et vice versa?

En deuxième lieu, il nous faut prendre en considération la *projection*. Le dédoublement s'effectue dans ce cas-ci grâce à un mécanisme de défense par lequel le sujet voit chez autrui des idées, des affects (désagréables ou méconnus) qui lui sont propres. Par exemple, telle personne profondément agressive peut attribuer à tous les autres ses propres sentiments; elle croit alors que « les autres » sont agressifs. L'identification projective s'oppose à l'introjection, processus inconscient qui consiste, au contraire, à ce que l'image d'une personne soit incorporée au moi et au surmoi (par exemple l'introjection de l'image parentale par l'enfant). Dans son œuvre, Richard Bach, en dressant un parallèle entre le cinéma et la vie, offre une image intéressante de la projection; bien que celle-ci se présente ici au sens littéral, nous en extrapolons un sens plus profond :

*-Quel est le **projecteur**?¹⁰*

*-L'esprit, dis-je. Non. **L'imagination.***

-Et quel est le film? [...] Tout ce que nous autorisons à pénétrer dans notre imagination?

-Oui, peut-être, Don.

*-[...] Le film existe indépendamment du temps qu'il enregistre, et si tu sais de quel film il s'agit, [...] tu sais que tout ça est là dans la bobine. Mais pour pouvoir être pris dans le film, t'évader dedans, pour en profiter au maximum, il faut quand même que tu mettes la **bobine dans un projecteur** et que tu la fasses*

¹⁰ C'est nous qui soulignons à l'intérieur de la citation. Désormais, les extraits de citations qui nous apparaîtront significatifs seront mis en évidence de notre propre initiative.

*passer derrière l'objectif minute par minute... Toute **illusion** exige espace et temps pour être perçue. (I, 90)*

Si l'on définit la projection à l'aide de l'image d'un homme éclairant l'extérieur au moyen d'un phare dont les rayons seraient ses propres sentiments, Bach a raison de comparer le projecteur à l'imagination. Le processus de la projection, tel un film, n'est qu'illusion, qu'une construction de la pensée de l'homme.

Dans un troisième temps, le concept de *narcissisme* figure au nombre des notions reliées au dédoublement. Nous recourrons d'ailleurs, ultérieurement, à plusieurs exemples tirés des œuvres littéraires dans lesquels le mythe de Narcisse est mis en évidence. Le double remplit une fonction médiatrice entre les investissements narcissique et objectal (idéal de l'*imago* du double). Il « sépare et unit l'amour narcissique illimité de soi, et l'amour de l'autre – limité, différent et indispensable¹¹ ». Notons que le narcissisme primaire consiste à ce que le Moi se prenne pour objet sexuel. Dans cet amour de soi-même comme objet total prime le fantasme de la toute-puissance. La personne ne voit pas de limite à son désir; il y a alors fusion entre le Ça et le Moi.

Enfin, le double s'associe également au concept de *castration*. La crainte de la perte de son double, de son ombre ou de son reflet est liée à la castration tant redoutée dont Freud a développé le concept dans ses travaux sur les complexes. Cette perte du double réfère inconsciemment à la perte d'une partie de soi-même, tels des membres coupés. En fait, l'angoisse de castration, jointe avec l'idée d'une dissociation, tend vers une tentation du néant; c'est lorsque l'infini de fragmentation – propre au dédoublement

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

nécessairement – prend le dessus que le sujet en arrive à l'autodestruction, au suicide. C'est justement ce que vit le personnage de Siddhartha en contemplant son reflet dans le fleuve, et nous verrons en quoi cette épreuve aura des répercussions sur le reste de son parcours.

1.2- Le double spéculaire en regard d'un cheminement intérieur

L'expérience spéculaire est au cœur de la réflexion effectuée par les héros dans les œuvres philosophiques sélectionnées. Sans cet autre soi-même qui prend différentes formes – que l'on songe à l'ombre, au reflet dans l'eau ou dans le miroir (pour ne nommer que ceux-là) –, les protagonistes ne pourraient être confrontés à l'idée de remettre en question leur identité. Le double se révèle être alors l'élément déclencheur qui est à la base de leur cheminement initiatique et qui suscite tant de dilemmes intérieurs.

* * *
*

Je pleure pour Narcisse, mais je ne m'étais jamais aperçu que Narcisse était beau. Je pleure Narcisse parce que, chaque fois qu'il se penchait sur mes rives, je pouvais voir, au fond de ses yeux, le reflet de ma propre beauté.

(Paulo Coelho, *L'Alchimiste*)

1.2.1- Le mythe de Narcisse au service d'une remise en question de l'image de soi

Dans le corpus étudié, nous avons remarqué, à plusieurs reprises, que les personnages observent leur propre reflet – notamment dans l'eau –, ce qui n'est pas sans rappeler le mythe de Narcisse. D'ailleurs, Paulo Coelho fait explicitement référence à ce mythe, car « l'Alchimiste [connaît] la légende de Narcisse, ce beau jeune homme qui allait tous les jours contempler sa propre beauté dans l'eau d'un lac. Il était si fasciné par

son image qu'un jour il tomba dans le lac et s'y noya » (A, 9). Penchons-nous donc sur la notion de double observée sous l'angle du narcissisme qui, soulignons-le, embrouille les repères des personnages et, par le fait même, l'image qu'ils ont d'eux-mêmes. Dans le cas de l'autoadmiration telle que Narcisse en fait l'expérience, par exemple, le double « n'est que le vertige du moi penché sur son propre vide, sur un univers vidé de toute altérité, devenu un gigantesque cabinet de miroirs, un espace-temps en sursis de réabsorption [...] et tout rempli des reflets passagers et changeants du moi¹² ». Le reflet, symbole du narcissisme, renvoie, selon Rank, à un certain « pouvoir » que détiendrait le miroir ou le portrait. D'ailleurs, ces derniers sont souvent utilisés lors de pratiques magiques et occupent une place bien établie dans l'imaginaire de tous les peuples.

On le sait, le narcissisme consiste à s'éprendre de son propre reflet. En d'autres termes, on peut dire qu'il résulte du désir du moi de s'auto-aimer. Cette vanité implique un état introspectif, état qui amène une vacillation vis-à-vis de son propre moi. Le narcissique souffre de ne pas s'aimer; il n'aime que son image. Il est, en quelque sorte, à la poursuite d'un double *introuvable*. Le double narcissique, issu d'un mouvement projectif, donne « lieu à une "matérialisation" de la forme auto-érotique de la perception¹³ ». C'est pourquoi, à la limite de l'amour et de la mort, le narcissique doit renoncer à sa propre image et ne pas rester captif du miroir et de la fascination pétrifiante de l'identique. C'est ce que réalise Siddhartha en regardant son reflet dans le fleuve, car il choisit de vivre et de dépasser ses conflits intérieurs. Par ailleurs, nous pouvons aussi considérer ceci :

¹² Wladimir Troubetzkoy, *L'ombre et la différence: le double en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 26.

¹³ Couvreur *et al.*, *op. cit.*, p. 10.

Le temps du double, celui de l'altérité en miroir, va permettre un premier dégagement de la pensée animique, caractérisée par la surestimation narcissique des processus psychiques propres, la toute-puissance des pensées [...] ainsi que par toutes les créations grâce auxquelles le narcissisme illimité [...] se mettait à l'abri de la contestation irrécusable que lui opposait la réalité.¹⁴

Il serait donc important de porter notre intérêt sur la construction identitaire effectuée grâce au miroir.

* * *
*

Un jour deux miroirs s'étant rencontrés s'arrêtèrent pour un brin de causerie l'un en face de l'autre.

-Tu vois quelque chose? demande le premier.

-Non, rien du tout, dit l'autre.

-Moi non plus.

Et après un silence :

-Je me demande bien ce que toutes ces femmes nous trouvent d'intéressant pour nous regarder comme elles le font!

(Michel Tournier, *Les contes du médianoche*)

1.2.2- Lacan : pour une découverte de soi à travers le miroir

Le Mythe de Narcisse nous amène à examiner un aspect primordial : le reflet. Lacan, particulièrement intéressé au rôle du miroir dans la constitution identitaire de l'enfant, considère que par le reflet s'effectue la découverte de soi et s'établit la première expérience du monde et de l'altérité. C'est dans « l'œil de son vis-à-vis, dans le miroir qu'il vous présente que se construit l'image de soi. Il n'est pas de conscience de son identité sans cet autre qui vous reflète et s'oppose à vous, en vous faisant front. Soi-même et l'autre, identité et altérité vont de pair, se construisent réciproquement¹⁵ ». L'enfant a donc besoin d'un double de lui-même créé par le miroir pour comprendre sa propre identité. Et face à cette image de lui-même, l'enfant a souvent une réaction

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

d'évitement et de contournement, comme s'il voulait voir derrière le miroir la personne qui s'y cache ou encore accéder à l'autre côté de la surface.

Se reconnaître dans le miroir... Comment le miracle va-t-il s'accomplir? Reconnaître dans la glace le visage d'autrui est relativement facile. L'enfant se retourne et il constate l'identité de l'image avec son modèle. Mais l'image de soi dans le miroir n'a pas de modèle. [...] Et pourtant un jour arrive où l'enfant se reconnaît avec un sentiment d'évidence absolue.

[...] En contraste avec l'image d'autrui notre image spéculaire nous est solidaire par le mouvement. Il est probable que la découverte de soi surgit lorsque l'enfant prend conscience de cette unité dynamique entre le mouvement visuellement perçu et son mouvement perçu subjectivement.¹⁶

En fait, le Moi effectue la conquête de son propre corps par cette image *synchronisée*. Le visage est une partie du corps *invisible* à nous-même, ce qui rend d'autant plus complexe le processus de reconnaissance. Pour Lacan, le Moi est très fragile; il se sent toujours menacé, car il ne se crée qu'à partir du reflet d'une image. À la reconnaissance de celle-ci succèdent l'identification, puis l'autonomisation du regard. En ce sens, le modèle lacanien expliquant le stade du miroir se subdivise en plusieurs étapes: on note d'abord une confusion première entre soi et l'autre; l'enfant distingue par la suite l'*image* de l'autre et la *réalité* de l'autre; enfin, il peut identifier sa propre image, ce qui met un terme au fantasme du corps morcelé, car l'enfant récupère sa *totalité*. Cela ne s'effectue pas sans heurts, si l'on tient compte du fait que la relation duelle et aliénante entre l'enfant et la mère peut persister. En effet, l'enfant cherche à se modeler au désir de la mère, car il souhaite être son Tout, son complément parfait, et ce, dans une relation fusionnelle. Nous savons aujourd'hui que Saint-Exupéry portait un attachement extrême à sa mère. Il cherchera d'ailleurs « toujours l'enracinement, le lien indissoluble, presque organique. Que sa mère soit l'objet d'une telle vénération en dit long sur ce besoin du

¹⁶ René Zazzo, *Reflets de miroir et autres doubles*, Paris, PUF, 1993, p. 16-17.

lien originel¹⁷ ». Chez l'enfant, l'absence de la mère signifie donc une perte symbolique; cette absence est un spectre d'identité, car elle figure en tant qu'objet initial et premier du double. Ce même double représente un pont, un passage entre la mère et la « non-mère ». D'ailleurs, il remplit, chez l'enfant, un vide, un manque à combler – la mère –, et fait office de substitution, de compensation de la satisfaction perdue. Lacan suggère que ce que le sujet salue dans l'image spéculaire, c'est l'unité mentale qui lui est inhérente. Il y reconnaît l'image de l'*imago*, du double. L'*imago* représenterait « la connaissance imaginaire que l'enfant prend de son unité. Alors, la réaction à l'image du miroir est bien une reconnaissance. L'enfant voit dans l'espace extérieur l'*imago* de son espace subjectif¹⁸ ».

Dans une autre lancée, la duplication du miroir crée un double sans fin, où répétitions, renversements et retournements s'orchestrent dans un jeu de symétries. Le caractère réduplicatif de l'image instaure la relation formatrice et aliénante entre le sujet et sa réalité. Clément Rosset fait une remarque intéressante à ce sujet :

À y réfléchir de plus près, je possède le privilège, qui est aussi une malédiction si l'on veut, d'être unique à un double titre : car je suis ce cas particulier – et « unique » – où l'unique ne peut se voir. Je sais bien l'unicité de toutes les choses qui m'entourent [...] : c'est qu'il m'est au moins donné de la voir [...]. Il n'en va pas de même de moi, que je n'ai jamais vu ni ne verrai jamais, fût-ce en un miroir. Car le miroir est trompeur et constitue une « fausse évidence », c'est-à-dire l'illusion d'une voyance : il me montre non pas moi mais un inverse, un autre; non pas mon corps mais une surface, un reflet.¹⁹

Le caractère aliénant du miroir se remarque aussi dans un passage de *Siddhartha* : « Chaque fois qu'il s'arrachait à ce hideux envoûtement, chaque fois qu'il se voyait, vieilli et plus laid, dans le miroir pendu au mur de sa chambre à coucher, et que la honte

¹⁷ Alain Vircondelet, *Antoine de Saint-Exupéry : Ô Consuelo : vérité et légendes*, Paris, Chêne, 2000, p. 137.

¹⁸ Zazzo, *op. cit.*, p. 174-175.

¹⁹ Clément Rosset, *Le réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, p. 91.

et le dégoût de soi-même l'envahissaient, il se plongeait plus profondément dans l'âpre plaisir d'un nouveau jeu de hasard » (S, 92). Lorsque Siddhartha contemple son propre reflet, il se retrouve confronté à tous les aspects de lui-même qu'il aurait préféré ne pas voir, ce qui le forcera, plus tard, à sortir de ce cercle vicieux pour continuer son parcours.

1.2.3- L'ombre : pour une symbolique du double insaisissable dans l'expérience mystique

Après avoir passé en revue les précédentes notions sur le double, ne négligeons pas d'accorder une attention particulière à l'ombre, thème abordé par les auteurs dans les œuvres. Duplicité exacte de la dimension corporelle, l'ombre est impalpable et insaisissable. Elle incarne à la fois rien et quelque chose. Songeons juste à l'expression « Être l'ombre de soi-même » qui est significative de cette immatérialité matérielle. Cette locution n'est-elle justement pas employée pour exprimer le fait que l'original perd sa confiance en lui au profit de la copie? Pour les enfants qui construisent leur identité, elle semble la représentation étrange d'une personne familière. Quoi qu'il en soit, comme l'image dans le miroir, l'ombre est solidaire des mouvements du corps et agit par rapport à ce dernier avec un parfait synchronisme. Elle apparaît « dénuée d'information "figurale", mais elle est [pourtant bien] vivante et présente²⁰ ».

Selon Rank, le double constitue le noyau de toute représentation archaïque des morts. Ainsi l'ombre signifie-t-elle à la fois l'immortalité de l'âme et la mort en elle-même; chez les primitifs, l'ombre était un signe de mort et annonçait même cette dernière. Elle fait partie de l'imaginaire de tous les peuples, et ce, de tout temps. Si l'on

²⁰ Zazzo, *op. cit.*, p. 130.

attribue souvent à l'ombre la symbolique de la représentation de l'âme – qui est tout autant impalpable –, Rank lui confère quant à lui un pouvoir fécondant. C'est peut-être ce qu'a voulu signifier Richard Bach dans ces propos au sujet du Maître : « Les rues débordèrent de tous ceux qui désiraient seulement que son ombre en passant puisse tomber sur eux et changer leurs vies » (I, 11). Nous devons effectuer ici une parenthèse pour dire que, dans son œuvre, Bach met en scène la rencontre entre deux pilotes faisant faire des tours d'avion à des villageois. L'un des deux, Richard – qui porte le même prénom que l'auteur –, est intrigué par le comportement inhabituel de son compagnon Donald Shimoda. Ce dernier se révèle être un guérisseur, un messie, un Maître qui instruira Richard et qui l'amènera à progresser, à travers de nombreuses expériences miraculeuses, dans son parcours initiatique.

D'un autre côté, le double en tant qu'ombre est présent, par exemple, dans l'œuvre de Hesse, avec le personnage de Govinda, le fidèle acolyte de Siddhartha avec qui il a grandi. Nous pouvons deviner en lui bien plus qu'un ami, comme l'illustrent ces propos : « Une ombre se détacha [...] et rejoignit le pèlerin : c'était Govinda » (S, 29). Cette silhouette est très révélatrice, si l'on connaît la position jungienne par rapport à l'ombre. En effet, il est intéressant d'observer que la notion d'ombre chez Jung est d'un tout autre ordre. L'*ombre* réfère dans ce cas-ci à l'inconscient individuel, à ce qui est personnel mais demeure en dehors de la conscience. Elle peut être tout ce qui n'est pas actualisé parmi les potentialités de l'être. C'est une force qui s'oppose à la *persona* (partie dont on a conscience) dans un rapport conflictuel; par ailleurs, l'*ombre* se révèle positive en complétant la *persona*, car le couple *ombre/persona* génère une personnalité harmonisée, un Moi plus complet. L'hypothèse que Govinda constitue, en quelque sorte,

l'autre moitié de Siddhartha, peut être renforcée par le fait que le héros « se sépare à cette occasion de son ami Govinda, qui avait été jusque-là son *ombre* trop fidèle²¹ », qui jusqu'alors n'avait pas fait « une fois un pas tout seul, sans [Siddhartha], du propre mouvement de son âme » (S, 47).

1.2.4- Le récit spéculaire : la mise en abyme comme procédé auto-analytique

Dans l'analyse des œuvres sélectionnées, le récit spéculaire occupe un rôle important. En effet, la mise en abyme peut être considérée comme une forme de dédoublement du texte. Dans le corpus qui nous occupe, ce dédoublement est souvent mis au service d'une réflexion s'accomplissant au cours du cheminement des personnages, et ce, en tant que procédé auto-analytique. Le récit deuxième fait ainsi écho aux événements relatés dans le récit premier, ce qui a pour but de faire prendre un certain recul aux héros. À cet égard, le récit spéculaire, dans les œuvres à caractère initiatique qui nous intéressent, est présent tant dans la notion de double que dans la notion de processus onirique. Citons un passage de *L'Alchimiste* qui illustre bien nos propos :

Je voudrais te raconter une histoire à propos de rêves, dit l'Alchimiste. Dans la Rome ancienne [...] vivait un homme très bon, qui avait deux fils : l'un s'était enrôlé dans l'armée et fut envoyé dans les provinces les plus lointaines de l'Empire. L'autre fils était poète et charmait Rome par les beaux vers qu'il écrivait. Une nuit, le père fit un rêve. Un ange lui apparaissait, pour dire que les paroles de l'un de ses fils seraient connues et répétées dans le monde entier par toutes les générations à venir, [car il rencontrerait le Fils de Dieu]. (A, 208)

Coelho, en insérant dans son œuvre cette parabole, effectue une mise en abyme ayant pour but de faire comprendre au héros une leçon de vie. Il faut savoir que le récit de *L'Alchimiste* s'orchestre autour du parcours d'un jeune berger, Santiago. Grâce à la

²¹ Roland Quilliot, *Les Métaphores de l'inquiétude*, Paris, PUF, 1997, p. 143.

révélation d'un de ses rêves, il décide de quitter les terres noires andalouses pour parvenir jusqu'aux pyramides d'Égypte. Il travaillera avec un marchand de cristaux un certain temps, pour ensuite poursuivre sa route dans le désert où il connaîtra Fatima, son amour. En cherchant sa « Légende Personnelle », il connaîtra le secret de l'alchimie et traversera de multiples épreuves qui forgeront son caractère durant son parcours initiatique.

Quelle est la place du « récit se réfléchissant » dans l'économie respective de chaque texte? Telle est la question que Dällenbach se pose dans son essai sur la mise en abyme. Cette dernière lui apparaît comme étant une modalité de la réflexion, une réalité structurelle qui n'est l'apanage ni du récit littéraire, ni de la seule littérature. Le récit spéculaire se veut donc un « miroir intérieur au texte » par des procédés de reflets et d'inclusions.

[Ce miroir] « renseigne » le récit en interceptant ce qui passe [dans] son champ de vision. [...] Opérant un subtil retour en arrière, le « Journal » réalise la jonction du passé et du présent. Mais ses services ne se limitent pas à « rattraper » ce qui est nécessaire à l'intelligence de l'intrigue; en plein cours de l'action, il lui arrive de capter de l'inconnu, « d'attraper » tel événement, et surtout d'introduire dans le roman les réflexions esthétiques qui en éclairent le propos.²²

Par ailleurs, le passage que nous avons cité plus haut concernant le mythe de Narcisse procède lui aussi d'une mise en abyme. En effet, l'auteur nous fait découvrir des phrases du livre que l'Alchimiste, personnage éponyme du roman de Coelho, a entre les mains : une œuvre d'Oscar Wilde. La mise en abyme constitue un instrument d'illusion propre à mystifier le lecteur. Ses enchâssements sont soit d'ordre fictionnel, soit d'ordre textuel. L'auteur déplace le discours dominant vers un discours autre par le biais de jeux rhétoriques subversifs, ce qui apporte un décentrage du sujet et du texte même,

²² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 46-47.

expliquent Lerat et Grandjeat²³. En fait, ce déplacement donne lieu à des énoncés réflexifs métadiégétiques. Dans *Illusions*, le récit est parsemé de phrases tirées du *Guide du Messie*, une « espèce de bible pour les Maîtres » (I, 45). Le personnage principal feuillette souvent ce livre, un recueil de maximes en paragraphes très courts. Bach inscrit alors ce deuxième livre dans le premier, en nous faisant lire nous-mêmes ce que le personnage lit, ce qui aide à la compréhension de ses réflexions et de ses agissements. La mise en abyme est ici mieux éclairée encore par une calligraphie différente, stylisée, propre à cet autre texte qui, souvent, donne les réponses aux questions de Richard. En ce sens, le récit du récit fait saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre. Par l'intermédiaire « des récits enchâssés, le texte révèle ses secrets, prend une dimension herméneutique et illustre les limites de la pensée rationnelle; ils ont donc un pouvoir structurant. Les récits enchâssés ouvrent un faisceau de possibilités et d'interprétations et permettent un processus d'identification aux personnages rêvés qui jouent tous le rôle de doubles²⁴ ». Le texte à orientation duale relève peut-être aussi d'une envie d'effacer le moi, d'échapper au *moi-personnage* par le biais d'un voyage créatif ou de concevoir un *moi-évasion* par le moyen de l'imagination.

1.2.5- L'inquiétante étrangeté : l'irruption d'un impensable dans l'optique d'une connaissance de soi

Dans une autre perspective, un point récurrent ressort de nos observations : le double est lieu d'étrangeté et du rapport limite entre le « même » et le « différent ». Cependant, combiné à l'irruption d'un *impensable*, d'un irréprésenté, le double provoque des affects d'effroi, d'angoisse. À plusieurs reprises dans *Illusions*, le double

²³ Christian Lerat (éd.) et Yves-Charles Grandjeat (éd.), *Figures du double dans la littérature américaine*, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 47.

est qualifié d'un adjectif bien précis : « je me tournai vers mon *étrange* ami » (I, 39), « je suis quelque chose d'*étrange* » (I, 42), « si je restais plus longtemps avec ce personnage *étrange* » (I, 52), « j'avais fui Donald Shimoda, l'*étrange* personnage » (I, 67), « il me regarda de façon *étrange* » (I, 136)... En regard de la connaissance de soi qu'amène irrémédiablement la quête spirituelle, la notion d'*inquiétante étrangeté* pose problème; elle est un nœud par lequel doivent passer les personnages pour être en harmonie avec leur environnement. Freud s'est penché sur les situations confuses dans lesquelles ce qui est familier nous apparaît soudainement comme étant étrange. L'*Unheimliche* signifie en effet « ce qui n'appartient pas à la maison et pourtant y demeure²⁵ ». L'*inquiétante étrangeté* se forme autour de « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières²⁶ ». À bien des égards, elle se rapproche d'une conception animiste. Coelho effleure cette notion dans son œuvre, en soulignant que tout « ce qui est sous et sur la face de la terre ne cesse de se transformer, car la terre est un être vivant ; et elle a une âme. Nous sommes une part de cette Âme. [...] Mais vous devez comprendre que, dans la boutique aux cristaux, les vases eux-mêmes collaboraient à votre réussite » (A, 108-109). Par ailleurs, un cas d'*étrangeté* par excellence se retrouve lorsque « l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé²⁷ ». La peur de son double peut également provenir du facteur de la répétition involontaire, c'est-à-dire des choses ou des événements qui se renouvellent sans qu'on le veuille, comme si Dieu s'amusait avec des ficelles en leur faisant faire toujours la même chorégraphie. Freud

²⁵ Jourde et Tortonese, *op. cit.*, p. 62.

²⁶ Sigmund Freud, « L'*inquiétante étrangeté* » dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 165.

²⁷ *Ibid.*, p. 175.

voit dans l'angoisse soudaine que génère l'étrange familiarité le signe d'un refoulement qui refait surface. Figures de limite et de paradoxe, le double et l'inquiétante étrangeté peuvent être rattachés aux fantasmes qui renvoient aux origines. Ils proviendraient de désirs refoulés depuis les temps primitifs :

Le caractère d'inquiétante étrangeté inhérent au double ne peut provenir que de ce fait : le double est une formation appartenant aux temps psychiques primitifs, temps dépassés où il devait sans doute alors avoir un sens plus bienveillant. Le double s'est transformé en image d'épouvante à la façon dont les dieux, après la chute de la religion à laquelle ils appartenaient, sont devenus des démons.²⁸

Cependant, le refoulement apporte parfois une confusion entre la réalité et l'imaginaire. Il peut arriver en effet que se produise une hallucination héautoscopique, hallucination qui consiste en une apparition soudaine d'un véritable double. Ce cas produit inévitablement l'affect d'effroi propre à l'inquiétante étrangeté. L'irruption d'un tel double déstabilise et, par le fait même, conduit à une réflexion quant à sa propre identité.

1.3- Le dédoublement : structure réduplicative de l'identification de soi dans l'optique d'une recherche mystique

Si, auparavant, la science-fiction proposait l'idée de procréer des copies de l'humain, aujourd'hui cette idée n'a plus rien de farfelu avec les essais de clonage qui s'effectuent; on n'a qu'à penser à une brebis bien célèbre! La rencontre avec les doubles provoque une hantise de se rencontrer soi-même, car ces figures « d'à côté » déstabilisent et génèrent une remise en question de l'identité propre, à plus forte raison dans un cheminement mystique. L'éclatement du sujet se produit généralement lorsque le double initial se duplique; en fait, la prolifération du double résulte d'une subdivision à l'infini. Le concept de corps en série se retrouve notamment avec l'homme artificiel,

²⁸ *Ibid.*, p. 188.

que l'on songe par exemple aux automates, aux golems et aux androïdes. Allons plus loin dans notre réflexion en faisant un parallèle entre l'homme et les mannequins, les marionnettes, et même les portraits d'art. D'ailleurs, le dessin est le seul souvenir qui fasse foi de la présence du petit prince : « Voilà le meilleur portrait que, plus tard, j'ai réussi à faire de lui. Mais mon dessin, bien sûr, est beaucoup moins ravissant que le modèle. Ce n'est pas ma faute » (PP, 16). Les aquarelles dessinées par Saint-Exupéry sont précieuses, riches d'interprétation et révélatrices sur l'auteur lui-même, car elles reflètent en quelque sorte l'âme profonde de l'artiste. Ainsi, en regard de la quête identitaire qu'entreprennent les héros dans les œuvres choisies, nous nous devons de passer en revue les différentes composantes conflictuelles apportant le dédoublement.

1.3.1- Les structures de la personnalité multiple : rôle de l'affrontement des instances psychiques dans la quête identitaire

Dans un premier temps, portons notre attention sur le dédoublement, et plus particulièrement sur les structures de la personnalité multiple, car il va de soi qu'il y a là un lien intéressant à établir avec les personnages romanesques qui sont aux prises avec leurs différents doubles. Tout d'abord, prenons comme point d'assise les instances psychiques, c'est-à-dire le *Ça* (partie la plus obscure et impénétrable de la personnalité, qui est totalement dans l'inconscient et régie par le principe de plaisir; elle est le lieu des désirs, le réservoir pulsionnel), le *Moi* (instance qui établit les contacts avec le monde extérieur et qui reçoit toutes les impressions; elle est régie par le principe de réalité, car elle impose des limites entre la demande et la satisfaction des désirs, et ce, grâce à son principe régulateur) et le *Surmoi* (instance qui juge, critique, menace et défend la moralité). Le *Moi* se retrouve ainsi tiraillé entre les requêtes impérieuses du *Surmoi*, les

demandes imposées par la réalité et les besoins péremptoires du Ça. En fait, il fait figure de médiateur qui est constamment sous tension, car il est angoissé à l'idée d'être anéanti par le Ça, d'être puni par le Surmoi et d'être impuissant par rapport aux circonstances extérieures. Et c'est justement lorsqu'il y a déséquilibre entre les instances psychiques que se développent les troubles de la personnalité, que les personnages dans les œuvres sont aux prises avec leurs dilemmes intérieurs.

Le dédoublement de personnalité réfère inévitablement à une dialectique du Même et de l'Autre. Dès lors s'opère une division du moi. Le dédoublement peut prendre différentes formes pathologiques, que l'on songe par exemple au moi étrange, à la vampirisation du moi, à l'impression de corps fragmenté, au sentiment d'avoir plusieurs personnes dans le même corps ou encore aux échanges de personnalités. Ainsi, de « nombreux alters ne sont pas au courant de l'existence à l'intérieur du même individu d'autres alters. C'est vrai en particulier de l'hôte, qui [...] nie souvent être un multiple. D'un autre côté, des alters peuvent très bien être au courant de l'existence d'autres alters, les connaître, leur parler [...]. On parle alors de co-conscience²⁹ ». Également, nous retrouvons, chez l'enfant le plus souvent, le compagnon imaginaire, comme projeté à l'extérieur de soi; nous aurons d'ailleurs l'occasion de mettre davantage l'accent sur ce point en analysant *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry. Notre destin ne se résume peut-être qu'à une division de l'être, ce conflit entre notre image désirée et celle de notre *alter ego* inapprivoisé. Nous retrouvons aussi, au nombre des figurations de la personnalité multiple, les doubles décadents, tels que les monstres, les

²⁹ Ian Hacking, *L'âme réécrite : étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*, Paris, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1998, p. 48.

androgynes, les doubles provenant d'une autre temporalité ainsi que les doubles hallucinatoires. Ces derniers sont particulièrement présents lors de délires, délires qui sont fréquents chez les personnes ayant développé une structure psychotique ou une personnalité multiple. La « réalité de nos "fantômes internes" rend incertaines les frontières entre le perçu et l'halluciné ou le rêve³⁰ ». Le double « est donc mobilisé pour lutter contre la menace de désorganisation ou d'anéantissement, mais ce recours défensif est très coûteux, et peut céder brutalement, que ce soit sur un mode délirant, ou par une impulsion suicidaire³¹ ». En effet, l'autodestruction signifie la destruction de l'objet d'amour qui se révèle être soi-même, comme dans le cas du narcissisme, par exemple. C'est ce que combat Siddhartha sur le bord du fleuve, du plus profond de son âme.

1.3.2- Le double comme figure de l'homogène : gémellité et identité fusionnelle en regard d'une expérience introspective

Poursuivons nos investigations du côté du double, mais cette fois-ci lorsqu'il est perçu comme figure de l'homogène. Nous entendons par là tout ce qui est en lien avec le double gémellaire. Rank considère que les sosies renferment un certain mystère, tout comme les jumeaux. Ces derniers détiendraient un pouvoir, ce qui explique que, dans les sociétés primitives, l'un des deux comparses jumeaux ait été souvent rejeté. Un tabou originel veut même qu'il y ait sacrifice de l'un au profit de la vie de l'autre. Selon Rank, il existait une croyance selon laquelle l'un des jumeaux était mortel et l'autre, immortel. Et si, comme nous l'avons effleuré, les jumeaux possèdent un certain pouvoir, ce dernier n'est peut-être pas étranger au principe autocréateur qu'on confère aux couples gémellaires. Néanmoins, les jumeaux, ces « frères de cœur » pour les nommer

³⁰ Jacqueline Carroy, *Les personnalités doubles et multiples : entre science et fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 52.

³¹ Couvreur *et al.*, *op. cit.*, p. 22.

autrement, participent souvent volontairement à une usurpation d'identité – nous n'avons qu'à songer aux comédies de confusion –, ce qui n'a rien de comparable avec les autres doubles. Notons que dans *Siddhartha*, nous retrouvons une certaine gémellité, car « nombre de voyageurs, en voyant les deux passeurs, les prenaient pour deux frères » (S, 122). Quoi qu'il en soit, dans la perspective où l'expérience introspective inhérente au parcours initiatique vise à souder toutes les facettes de soi, la gémellité, par son caractère fusionnel, représente bien le résultat d'une telle démarche d'intégration et d'unification.

* * *

*

Au terme de l'exposé de toutes ces notions théoriques portant sur le double, il serait important de nous intéresser à leur mise en application dans les quatre œuvres à portée philosophique qui suscitent notre intérêt.

CHAPITRE DEUXIÈME

LES APPARITIONS DU DOUBLE DANS LES ŒUVRES EN REGARD D'UNE PROGRESSION INITIATIQUE

Dans notre analyse interprétative basée sur les notions théoriques présentées jusqu'ici, nous effectuerons un parallèle entre quatre œuvres philosophiques : *Siddhartha* de Hesse, *L'Alchimiste* de Coelho, *Illusions : le Messie récalcitrant* de Bach et *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry. Ces romans présentent des similitudes sur le plan narratif entre les parcours initiatiques des différents protagonistes. Ainsi, le cheminement du personnage principal dans *L'Alchimiste* se rapproche étonnamment de celui de *Siddhartha*. De même, *Illusions : le Messie récalcitrant* et *Le Petit Prince* s'associent sur des plans thématiques. Il y a un lien évident à établir entre les deux personnages qui sont tous deux pilotes; l'avion « inspire assez naturellement le sentiment de souveraineté et de protection, autant par le poids et l'étendue des responsabilités déposées entre les mains du pilote que par l'effet de la domination

visuelle sur les grands ensembles³² ». À présent que nous avons examiné les notions théoriques du double, observons comment elles s'appliquent dans les œuvres philosophiques.

Je est un autre
(Rimbaud)

2.1- Le double harmonique au service de l'auto-réflexion des personnages dans leur quête mystique

En ce qui concerne le double, rappelons que notre objectif est de jeter un regard sur le rôle qu'il occupe dans les œuvres. Parfois passif, d'autres fois actif, il n'apparaît jamais sans raison. Nous essaierons de comprendre ce qui génère le dédoublement des personnages. Attardons-nous donc au double, dans la perspective où l'on conçoit qu'il s'intègre au héros lors de son parcours initiatique et qu'il motive, chez ce dernier, une auto-réflexion, une remise en question des valeurs existentielles.

2.1.1- La figure de l'*alter ego* comme double complémentaire du personnage

Dans le corpus qui nous occupe, nous remarquons, à plusieurs reprises, que le double est représenté de telle façon qu'il fait partie intégrante du héros, qu'il est une partie de lui-même et qu'il lui est *complémentaire*. Une phrase tirée du *Petit Prince*, par exemple, illustre bien le rapprochement profond entre les deux protagonistes : « Mon ami ne donnait jamais d'explications. Il me croyait peut-être *semblable* à lui » (PP, 25).

³² Renée Zeller, *La grande quête d'Antoine de Saint-Exupéry dans Le Petit Prince et Citadelle*, Paris, Alsatia, 1961, p. 55.

La valeur fonctionnelle et dynamique du double³³ place celui-ci en tête de liste des éléments contribuant à l'avancement des personnages principaux dans leur parcours.

Dans *Le Petit Prince*, l'aviateur ressent un amour fraternel pour son ami : « Comme le petit prince s'endormait, je le pris dans mes bras, et me remis en route. J'étais ému » (PP, 82). Le même lien amical unit Siddhartha et Govinda. Cependant, la fonction de Govinda fait l'objet d'une complète réorientation lorsque, dans un rêve, il *devient* Kamala, première figure féminine avec laquelle Siddhartha entre en relation : « Alors, [Siddhartha] embrassa Govinda, il le serra dans ses bras; mais, tandis qu'il l'attirait à sa poitrine et l'embrassait, il s'aperçut que ce n'était plus Govinda, mais une *femme*; et du vêtement de cette femme s'échappait un sein auquel Siddhartha s'appuyait et se désaltérait; et le lait de ce sein était doux et fort » (S, 64). Dans l'évolution *naturelle* du personnage de Siddhartha, cet aspect maternel prend un tour sexuel grâce au rôle de l'image féminine apparaissant sous les traits d'une courtisane. Comme un *enfant* étonné, Siddhartha fait l'apprentissage de l'amour, et trouve en Kamala l'aspect féminin de lui-même. Il va jusqu'à lui dire « tu es comme moi » (S, 84), ce qui réfère une fois de plus à la fusion à la mère. À l'intérieur du couple homme/femme se retrouve ainsi la notion de complémentarité.

La figure du double en tant qu'*alter ego* complémentaire au héros ne saurait être complète sans une exploration du côté de la sexualité. Siddhartha revient « toujours auprès de la belle Kamala qui lui enseign[e] l'art de l'amour, l'exerc[e] dans le culte du

³³ Saint-Exupéry n'oublie pas de voir le double de la grande personne dans l'enfant qu'elle était autrefois, surtout lorsque, en demandant pardon aux enfants d'avoir dédié son livre à une grande personne, il corrige sa dédicace: « À Léon Werth, quand il était *petit garçon* » (PP, 11).

plaisir » (S, 84). Mieux, la femme lui sert d'inspiration, de miroir où peuvent se refléter les mouvements les plus intimes de son être. Le personnage visite donc, à son contact, ses instincts les plus profonds, ses côtés les plus sombres. La polarisation qui se dégage de leur union est l'exemple même d'une dualité qui doit être maîtrisée. À cet égard, « la rêverie de communion n'est plus ici une philosophie de la communication des consciences. Elle est la vie dans un double, une vie qui s'anime en une dialectique intime d'*animus* et d'*anima*³⁴ ». Siddhartha sent bien une déchirure en lui : d'un côté, il est irrésistiblement attiré par les plaisirs charnels; d'un autre côté, il est conscient des tourments et des dangers que cette relation entraîne, par le fait qu'il a « une seconde d'hésitation, alors que d'instinct il s'apprêt[e] déjà à prendre [Kamala] dans ses bras. Mais dans cette seconde, il enten[d], frissonnant, la voix qui disait en lui : Non! » (S, 66). Ce « non » représente le refus du rapport à la mère. En effet, Rank voit en toutes les femmes séduites par l'homme don juan la recherche d'une mère irremplaçable. Mais les instants d'intimité de Siddhartha avec Kamala sont rompus par un besoin encore plus fort, celui de retrouver sa liberté. Il nous est permis ici de penser qu'il ne s'agit pas « seulement d'une absence, [...] mais aussi d'une persécution par le Double devenu indépendant, qui s'oppose partout et toujours à son Moi, jusqu'à l'effet catastrophique amené par l'amour³⁵ ». Siddhartha agit alors comme si cet amour le tenait enchaîné, et c'est pourquoi le double que nous retrouvons en Kamala demande à être assumé. L'*anima* et l'*animus* se confrontent donc jusqu'au retrait complet de Siddhartha dans la

³⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1961, p. 67. Notons que l'*anima* et l'*animus* sont des concepts jungiens liés à l'archétype sexuel. D'une part, l'*anima*, en tant qu'archétype sexuel féminin, englobe toutes les caractéristiques de la féminité; il est la partie inconsciente féminine de tout homme. D'autre part, l'*animus*, en tant qu'archétype sexuel masculin, se veut davantage que l'*anima* une figure plurielle se constituant à travers les relations des jeunes filles et des héros dont elles se dotent. L'*animus* représente donc l'essence masculine ainsi que l'homme intérieur dont la femme porte en elle l'image.

³⁵ Otto Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1973, p. 18.

nature, là où il peut agir dans une attitude détachée de toutes influences extérieures. La nature, substitut de la figure féminine, est le refuge dans lequel Siddhartha, après avoir fait l'expérience de l'amour, connaît celle de la puissance divine. En ce sens, la nature bisexuée du divin en tant que « fondement universel est caractéristique de l'expérience mystique. Dans le tantrisme indien, le Brahmane non qualifié donne naissance au principe masculin Shiva et à sa parèdre féminine, la Shakti³⁶ ». Siddhartha – non qualifié et, de ce fait, toujours en apprentissage – peut donc aller au-delà du conflit des sexes en se concentrant sur la nature elle-même. Dans cet environnement neutre, le personnage se fond au reste de l'univers et forme une partie du Tout; Siddhartha lui-même devient *complémentaire* à la nature. L'*être* et la *chose* fusionnent jusqu'à n'être qu'une seule et même essence.

Dans *Illusions*, le Maître Donald Shimoda fait figure d'*alter ego* par rapport au héros Richard, « *alter ego* » signifiant, d'après *Le Robert*, « un autre moi-même, un ami inséparable ». Nous remarquons chez Bach une volonté de décrire un *autre moi-même*, un ami qui, malgré le temps et la distance, demeure inséparable de son autre « moitié » : « Qui se ressemble s'assemble. [...] Veux-tu dire que je ressemble à ton estimée personne? » (I, 74). Le lecteur assiste à la création d'un lien unique entre deux hommes qui va beaucoup plus loin qu'une simple amitié : « Nous avons passé, toi et moi, une sorte d'*accord mystique* » (I, 77). La relation entre les deux personnages semble indestructible, car Shimoda et Richard sont liés l'un à l'autre par une dimension

³⁶ Carl Gustav Jung, *La Vie symbolique. Psychologie et vie religieuse*, Paris, Éditions Albin Michel, 1989, p. 116.

spirituelle. La présence physique importe peu dans ce cas-ci; les deux âmes sont en constante communion.

Dans *L'Alchimiste*, nous retrouvons également un échange harmonieux entre le héros Santiago et sa bien-aimée, échange qui témoigne une fois de plus de la présence d'un *alter ego* comme double complémentaire du personnage :

Et ce fut comme si le temps s'arrêtait, comme si l'Âme du Monde surgissait de toute sa force devant le jeune homme. Quand il vit ses yeux noirs, ses lèvres qui hésitaient entre le sourire et le silence, il comprit la partie la plus essentielle et la plus savante du Langage que parlait le monde, et que tous les êtres de la terre étaient capables d'entendre en leur cœur. Et cela s'appelait l'Amour, quelque chose de plus vieux que les hommes et que le désert même, et qui pourtant resurgissait toujours avec la même force, partout où deux regards venaient à se croiser comme se croisèrent alors ces deux regards. (A, 129)

Fatima ajoute même ceci, ce qui renforce le pouvoir indissociable de leur amour : « Tu m'as parlé de ton amour. Ensuite, tu m'as appris des choses très belles [...] Et tout cela, peu à peu, fait de moi une part de toi-même » (A, 134). La relation entre Santiago et sa douce est telle qu'ils n'existent, dirait-on, que pour se réaliser davantage à l'intérieur de l'amour qu'ils ressentent l'un pour l'autre, et ce, malgré la distance. L'amour qui les réunit dépasse leur corps physique : « Le désert nous prend nos hommes, dit-elle, et ne les ramène pas toujours. [...] Dès lors, ils sont présents dans les nuages qui passent sans donner la pluie, dans les bêtes qui se cachent au milieu des pierres, dans l'eau généreuse qui sourd de la terre. Ils sont désormais une partie de tout » (A, 135). Les deux protagonistes sont amenés, par leur union, à ne faire qu'Un avec la nature. Leur amour s'étend à travers toutes les créations de l'univers, et c'est pourquoi, même en l'absence de l'un, l'autre ressent sa présence. Cette expérience du double diffère de celle qu'a vécue Siddhartha dans sa relation à Kamala. Si Siddhartha abandonne sa bien-aimée pour chercher refuge dans la nature, Santiago, quant à lui, retrouve justement dans la

nature celle qu'il aime. Cette réunion des deux êtres met en lumière une autre fonction : celle du « Double bienfaisant du Moi ».

2.1.2- La rencontre d'un double salvateur dans le parcours initiatique

D'un autre point de vue, il nous est accordé de penser que le double, en étant, comme nous l'avons vu, complémentaire et intégré au héros, est la clé aidant ce dernier à cheminer dans sa mission spirituelle. Le double permet une accessibilité à une réalité cachée, une voie par laquelle le protagoniste réalise ses potentialités. En ce sens, c'est un double *salvateur* qui éveille la voix de la conscience, car « le double est aussi *Schitzgeist* (esprit protecteur)³⁷ ». Par exemple, un personnage prédominant dans le dédoublement de Siddhartha se retrouve dans Vasudeva, le passeur. Auprès de celui-ci, Siddhartha a l'occasion de communier avec lui-même, un peu comme si le passeur constituait l'écho de ses sentiments et de ses expériences, le jumeau de son être, la « conscience » qui supervise en silence le déroulement des actions.

Aussi chaque fois [le] sourire [de Siddhartha] ressemblait davantage à celui du passeur, mettant presque le même rayonnement sur son visage, l'éclairant presque comme le sien de toute la joie de son âme [...] : c'était le même sourire enfantin, le même sourire de petit vieux. Nombre de voyageurs, en voyant les deux passeurs, les prenaient pour deux frères. [...] Tous deux se regardaient, ayant exactement la même pensée. (S, 121-122)

Le héros trouve également un double dans le personnage du Bouddha – personnage qu'il rencontre au début de son parcours et avec lequel il a une conversation philosophique –, car jamais Siddhartha n'a « éprouvé pour un mortel un tel sentiment de vénération. Jamais il n'[a] ressenti tant d'amour pour un homme » (S, 46). C'est cet amour qui le pousse à parvenir jusqu'au bout de sa quête. S'il admire Bouddha en tant qu'Être parfait

³⁷ Nicole Fernandez Bravo, « Le double » dans *Dictionnaire des mythes littéraires* (sous la direction de Pierre Brunel), Paris, Éditions du Rocher, 1998, p. 488.

et voudrait s'identifier un jour à lui, il se dissocie toutefois de sa doctrine pour accomplir son propre cheminement. Il est d'autant plus intéressant de constater le choix qu'a effectué l'auteur en nommant son personnage « Siddhartha ». En effet, Bouddha porte aussi ce nom, ce qui ajoute à la confusion entre les rôles de chacun, certes, mais surtout marque la présence du double. Cependant, il y a encore plus : « Sid », qui signifie « paradis », serait, selon la définition de Chevalier et Gheerbrant :

*en dehors du temps de l'espace et des vicissitudes humaines, [...] un endroit merveilleux [...] qui procure le savoir et la santé éternelle. [...] C'est un séjour enchanteur où il n'y a ni péché, ni mort, ni transgression, ni maladie d'aucune sorte. [...] Mais l'Autre Monde (Sid) est normalement invisible, caché aux regards des hommes qui ne peuvent le découvrir et y pénétrer que dans des circonstances exceptionnelles.*³⁸

Choisissant l'appellation « Sid », Hesse inscrit d'ores et déjà dans le nom de son personnage le but ultime de sa quête. Par ailleurs, Bach fait allusion à Siddhartha dans l'introduction de son roman ; l'auteur s'interroge en effet, dans son préambule, sur sa réaction « si un Siddhartha (ou un Jésus) venait dans notre temps, doté d'un pouvoir sur les illusions du monde, parce que connaissant la réalité derrière les apparences » (I, 6). Le maître Shimoda représente, à sa façon, un Siddhartha de l'époque moderne.

Plusieurs doubles salvateurs sont présents également dans *L'Alchimiste*. Celui qui « devin[e] [les] pensées » (A, 31) de Santiago, celui qui est son guide, est le Roi de Salem. Il apparaît au moment où le berger était sur le point de renoncer à sa Légende Personnelle, mais l'auteur souligne qu'il ne se présente pas toujours sous cette apparence : « Parfois, j'apparais sous la forme d'une bonne idée, d'une façon de se sortir d'affaire. D'autres fois, à un instant crucial, je fais en sorte que les choses deviennent

³⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1997, p. 882.

plus faciles » (A, 37). Cependant, ce qui est particulier dans l'œuvre de Coelho, c'est que ce sont les doubles *entre eux* qui se ressemblent, et non les doubles qui ressemblent chacun à Santiago. Ainsi, « il remarqua [...] que la chevelure du Marchand de Cristaux rappelait tout à fait celle du vieux roi. Il se souvint du sourire qu'avait le marchand de sucreries [...] : ce sourire, lui aussi, évoquait le souvenir du vieux roi » (A, 88). Nous posons l'hypothèse que les doubles se ressemblent ici les uns par rapport aux autres dans un souci d'illustrer une continuité dans le parcours de Santiago. Le fait que tel personnage lui rappelle tel autre au début de son parcours approfondit son regard et ses réflexions et le conforte dans l'idée qu'il suit la bonne route. D'ailleurs, l'Alchimiste reprend, à l'occasion, « les mots du vieux roi » (A, 156), de même qu'« il entre[prend] [...] de dessiner sur le sable » (A, 171), tout comme le vieux qui écrit « sur le sable de la place principale de la petite ville » (A, 34). Les doubles, par leur ressemblance, se démarquent plus facilement aux yeux de Santiago qui parvient à les identifier comme étant des guides, des amis salvateurs qui l'aident dans sa progression.

Dans le récit de Bach, le Maître Shimoda est incontestablement la voix salvatrice qui guide le héros à travers ses différents apprentissages. Sans la rencontre primordiale qui réunit les deux êtres, jamais Richard n'aurait remis en cause son mode d'existence. Donald Shimoda permet au héros de libérer les potentialités cachées au fond de lui-même. En fait, les deux personnages sont appelés à exercer leur pouvoir à une échelle plus vaste, voire planétaire. Donald Shimoda représente une facette cachée de Richard, car ce dernier n'a pas encore exploité toutes ses ressources. Shimoda est déjà à l'intérieur de Richard; la rencontre *matérielle* avec son maître lui ouvre simplement de

nouvelles avenues inexplorées. Peut-être pourrions-nous pousser notre réflexion plus loin, en nous demandant si Shimoda n'est pas une représentation d'un Richard futur ayant réalisé toutes ses potentialités. De plus, Richard pourrait bien évoquer la partie consciente et Donald, celle qui était demeurée jusqu'alors inconsciente; c'est grâce à Shimoda que le héros entrevoit une nouvelle opportunité, qu'il ose développer ses propres potentialités jusqu'alors *réprimées*. Shimoda est pour lui le phare qui illumine toute sa quête initiatique.

Enfin, notons que le petit prince, par les questions simples mais *essentielles* qu'il pose, déroute ceux qu'il rencontre. Il apporte un vent de fraîcheur, un brin de folie au narrateur, pilote d'avion, qui, jusqu'alors, vit « seul, sans personne avec qui parler véritablement » (PP, 15). Par le biais de la voix salvatrice du petit prince, il redécouvre le sens de son existence. Désormais, il a des « étoiles comme personne n'en a [...]. [Il a] des étoiles qui savent rire! » (PP, 92). Grâce au petit prince, le narrateur retrouve son cœur d'enfant et jette un regard nouveau sur l'absurdité du monde des grandes personnes. L'enfant le sauve en lui évitant de commettre les mêmes bêtises que ces dernières.

Néanmoins, si nous remarquons la présence d'un double salvateur auprès des héros, nous retrouvons son pendant avec le double antagonique. Observons donc la dynamique que ce dernier met en œuvre dans les quatre récits.

2.2- Le double antagonique et la mise en valeur d'une dualité intérieure dans la progression des personnages

L'étrangeté du double tient dans son ambivalence, car il est à la fois aimé et craint. Le dédoublement doit être considéré « d'un côté comme une menace, comme le symptôme de la dissociation, de l'autre comme une révélation qu'il s'agit d'interpréter et d'exploiter³⁹ ». C'est pourquoi nous devons nous attarder sur le double apportant une relation conflictuelle, car le double « est à la fois ce qui protège et ce qui menace⁴⁰ ». Le double antagonique génère inévitablement une dualité intérieure, dualité qui figure au nombre des épreuves que les personnages doivent affronter pour atteindre le but final de leur parcours. Nous nous occuperons donc de la relation psychologique entre le double et l'individu héroïque. En effet, le double suscite une déstabilisation qui embrouille le héros dans sa quête spirituelle et, par le fait même, identitaire; la rencontre avec l'autre devient une façon de « pénétrer en soi-même [...] Le double, qui est un jalon important sur le chemin de la quête, représente paradoxalement à la fois ce qui permettrait d'atteindre le but et aussi ce qui entrave le moi⁴¹ ». Nous le savons, c'est lorsqu'il y a déséquilibre entre les instances psychiques que se développent les troubles de la personnalité. Voilà pourquoi les héros doivent intégrer et assimiler leurs différentes facettes afin de poursuivre leur route, car « il reste que le thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité⁴² ». Et la question de la différence et de l'identité se pose directement en lien avec l'aspect socioculturel développé par les quatre auteurs.

³⁹ Jourde et Tortonese, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁰ Bravo, *op. cit.*, p. 490.

⁴¹ *Ibid.*, p. 508.

⁴² Jourde et Tortonese, *op. cit.*, p. 15.

2.2.1- La confrontation avec le double en regard des conflits intérieurs des personnages

Dans un premier temps, mettons en lumière le fait que le double antagonique génère souvent une confrontation avec le héros, ce qui a pour résultat d'entraîner des conflits intérieurs chez ce dernier. Le protagoniste est aux prises avec une dualité qui s'exerce à l'intérieur de lui, comme si ses différentes facettes s'affrontaient. Rank, dans son étude sur le double, ne passe pas sous silence la distinction entre le moi social et le moi individuel. Il insiste sur le fait que la dualité intérieure est tributaire de ce phénomène : « Je connais parfaitement la scission de la conscience. Tout le monde a déjà ressenti dans sa vie, plus ou moins profondément, cette scission dans laquelle on voit son propre Moi vous passer comme une ombre devant les yeux dans toutes sortes de situations vécues⁴³ ». En fait, la rivalité pousse l'homme dans un jeu qui veut que Moi devienne Toi, et vice versa. Le dualisme de la vie psychique qui en découle doit être maîtrisé et stabilisé.

Il ne suffit pas de constater que le conflit psychique crée le Double qui n'est qu'une projection de ce désarroi intime, que la formation du Double correspond à un acte de libération, à une délivrance achetée au prix de la peur de la « rencontre ». Le véritable problème dépasse la constatation de cette signification formelle du Double. Il exige la compréhension de la disposition psychologique qui précisément a pu créer ce conflit et sa projection⁴⁴.

Rank en arrive à la conclusion que c'est la disposition introspective, celle qui crée une oscillation vis-à-vis du propre Moi, qu'il faut combattre et mettre à nu. Grâce à la connaissance de soi, l'être accède à une libération. Le parcours initiatique est la clef de voûte qui soutient cette entreprise. De ce point de vue, il apparaît évident que les héros se « reconstruisent » et évoluent par rapport à une identification aux divers personnages qui ponctuent leur cheminement. La création du double est le résultat d'une projection

⁴³ Rank, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 88.

ou d'une objectivation qui vise à susciter un questionnement. Le personnage qui poursuit sa quête a besoin de l'Autre pour pouvoir se reconnaître et se retrouver en lui. Cependant, cette double réalité n'est pas sans apporter avec elle son lot de conflits.

Observons maintenant comment s'inscrit l'œuvre *Siddhartha* dans cette perspective. La relation de Siddhartha avec son père se pose en parallèle avec celle de Siddhartha avec son fils. Tout comme Siddhartha s'oppose à son père lorsqu'il veut quitter la maison, son propre fils aussi hérite de son caractère rebelle. Le jeune enfant, double de Siddhartha, représente tout ce qu'était le héros avant qu'il n'entreprenne son cheminement. Son fils est le miroir de ses propres aspirations. Siddhartha trouve une force insoupçonnée dans son amour pour son fils, amour qui lui apporte souffrance, oui, mais aussi libération :

Il s'apercevait bien que cet amour, cet amour aveugle pour son fils, était une passion, un sentiment très humain, que c'était le Sansara, la source trouble aux eaux sombres. Et pourtant, il sentait en même temps qu'elle avait aussi sa valeur, qu'elle était nécessaire, qu'elle était une émanation de son être même. C'était donc là un plaisir pour lequel il devait encore souffrir. (S, 134)

L'humanisation qui ressort de cette relation père-fils permet à Siddhartha d'être plus conscient de ses émotions et de ce que la vie lui offre. Affranchi de ses peurs, il écoute son Moi et n'a d'autre choix que de laisser partir son fils pour que celui-ci puisse suivre sa propre voie, ce qui met un terme à son désir qu'il soit son double. Son fils représente ici le côté inapprivoisé de Siddhartha, ses zones d'ombre, d'où les tensions haine/amour qui surgissent dans la relation entre ces deux personnages.

Toutefois, c'est avec lui-même que Siddhartha livre l'une de ses plus grandes batailles, car il « per[çoit], tout au fond de sa poitrine, une voix qui se lamen[te], très

faible, comme celle d'un mourant et qui l'averti[t] tout bas, si bas qu'il la distin[gue] à peine. Alors pendant une heure, sa conscience lui reproch[e] de mener une existence bizarre » (S, 84). La même « voix secrète [...], au milieu de ses luttes ardentes et douloureuses, lui [crie] : "Va, toujours! Va toujours! Tu es appelé!" » (S, 95). La dualité qui habite Siddhartha lui permet pourtant d'aller jusqu'au bout de son périple, car cette tension nourrit son questionnement.

Autre double spéculaire et antagonique de Siddhartha, sa réflexion dans l'eau : « Le visage décomposé, il fixait obstinément l'eau qui lui renvoyait sa triste image. [...] Il se pencha un peu pour se laisser tomber dans le gouffre et disparaître. Les yeux clos, il se laissait glisser vers la mort qui l'attirait » (S, 100-101). C'est à ce moment que Siddhartha entend la parole sacrée, le son de la perfection : le *om*. S'il s'était suicidé, sa mort aurait signifié qu'il abandonnait sa quête, ce pour quoi il avait tant lutté. L'assassinat du double donne « à son auteur l'illusion inconsciente qu'il s'est séparé d'un Moi mauvais et blâmable, illusion du reste qui paraît être la condition de chaque suicide⁴⁵ ». Mais en refusant de plier l'échine devant la mort, Siddhartha incarne la force et la capacité d'aller au-delà de ce Moi, et ce, en intégrant les diverses dimensions de son être.

*C'est lorsque apparaît le désir d'anéantissement, au moment où le sujet aspire au zéro, que le dédoublement salvateur s'opère : il devient deux. La fragilité de l'unité menacée crée sa réplique comme un remède – fût-il empoisonné – au désespoir. Mais, à d'autres moments, le double ne réussit pas à maintenir, par la création d'une image spéculaire, la cohésion menacée du moi. Le double se multiplie en une infinité de figures [...] C'est le morcellement et c'est tout le caractère illusoire du concept d'identité, que menacent à la fois la tentation du néant et l'infini de la fragmentation. Le double affirme ainsi notre destin d'être divisé, entre l'image que nous souhaiterions avoir de nous-même et celle que nous renvoie notre alter ego méconnu.*⁴⁶

⁴⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁶ Couvreur et al., *op. cit.*, p. 22.

Au lieu d'une vaine autodestruction, Siddhartha trouve refuge non pas dans l'eau, mais plutôt *avec* l'eau. S'opère alors une réconciliation entre les deux aspects d'une même réalité, entre la vie et le vieillissement. En choisissant de vivre et de vieillir, Siddhartha effectue un plongeon en lui-même, assume ses voix étouffées et modifie ainsi sa conception de la dimension temporelle.

Sa première impression, après être revenu à lui-même, fut que sa vie d'autrefois avait été une vie antérieure, à une époque très lointaine, une incarnation qui avait précédé la naissance de son moi actuel, [...] qu'il avait même voulu la jeter loin de lui comme une immondice. [...] Il prononça la parole sainte, au son de laquelle il avait cédé au sommeil, et il lui sembla que tout ce long sommeil n'avait été qu'une seule pensée, une pénétration, une fusion de tout son être dans l'Innommable, dans le Parfait. (S, 102)

Ce qui semble au départ en opposition s'avère finalement complémentaire et forme une Totalité. L'homme vivant, pleinement animé, « demeure comme un hôte étranger, un Double plus faible, son autre Moi, sous forme de Psyché, dont le royaume est le monde des rêves. Quand le Moi conscient sommeille, le Double agit et veille⁴⁷ ». Siddhartha *devient* tous ceux qu'il côtoie : « l'image de son père, sa propre image, l'image de son fils se fondirent ensemble; celle de Kamala apparut aussi et se dissipa, puis ce fut l'image de Govinda, puis d'autres qui se confondirent » (S, 144). Siddhartha se doit donc de dépasser la multiplicité pour parvenir à l'Unification.

Comme Siddhartha, Santiago se sent déchiré par une voix intérieure qui parle en lui et qui est celle de son cœur : le jeune « homme s'efforçait d'écouter son cœur. C'était un cœur difficile à entendre. [...] Certaines fois, son cœur restait longtemps à raconter des histoires pleines de nostalgie, d'autres fois il s'émouvait du lever du soleil dans le désert » (A, 173). Son cœur murmure aussi à son oreille ceci : « Fais bien attention à

⁴⁷ Rank, *op. cit.*, p. 63.

l'endroit où tu pleureras ; car c'est là que je me trouve, et c'est là que se trouve **ton trésor** » (A, 231). Sa voix intérieure le mène jusqu'au bout de sa quête, en ce lieu – au pied des pyramides d'Égypte – où il trouve les réponses à toutes ses questions, là où le sens de sa Légende Personnelle lui est dévoilé. Soulignons ici l'importance pour Santiago d'arriver à un lieu précis, lieu qui s'oppose au reste de son parcours qui se caractérise par une continuelle mouvance.

Dans *Illusions*, nous remarquons pareillement la présence d'une voix qui parvient à la conscience du personnage principal : « Et pourtant quelque chose en moi disait : Fiche le camp, fiche le camp, tire-toi de ce coin-là. Je n'avais jamais tenu compte auparavant de ce genre de pressentiment, et je m'en étais toujours mordu les doigts » (I, 61). Dès lors, nous percevons le tiraillement intérieur qui habite le personnage. Entre sa raison, ce que lui souffle cette voix et son instinct, il ne sait plus qui croire ni à qui adresser sa confiance. Il ne sait plus quelle résolution prendre, ce qui a pour effet de maintenir ses facultés en alerte et de le faire progresser, dans un état d'éveil, dans son parcours.

Nous avons évoqué, antérieurement, les caractéristiques du *doppelgänger*⁴⁸. À ce titre, le petit prince pourrait représenter le « compagnon de route », le *compagnon imaginaire* du héros. Nous employons volontairement les termes de « compagnon imaginaire » du fait que le récit se révèle être de l'ordre de la fantaisie propre à l'univers des enfants. Ainsi, lors de la rencontre entre le petit prince et le narrateur, peut-être est-ce la *voix intérieure* de ce dernier qui, par le biais d'une projection extérieure, crée

⁴⁸ Voir page 12.

l'image d'un petit prince : « Vous imaginez [sa] surprise, au lever du jour, quand une drôle de petite voix [l'a] réveillé » (PP, 14) en disant qu'elle voulait qu'il lui dessine un mouton? Le petit prince représente tout ce que le narrateur a dû réprimer et enfouir au fond de lui au contact de la société et des grandes personnes. Le petit voyageur pourrait bien être l'enfant que le pilote fut jadis et la solitude de ce dernier s'exprimer à travers celle du voyageur interplanétaire :

*Le petit prince fit l'ascension d'une montagne. [...]
« Bonjour, dit-il à tout hasard.
-Bonjour... Bonjour... Bonjour..., répondit l'écho.
-Qui êtes-vous ? dit le petit prince.
-Qui êtes-vous... qui êtes-vous... qui êtes-vous..., répondit l'écho.
-Soyez mes amis, je suis seul, dit-il.
-Je suis seul..., je suis seul..., je suis seul... », répondit l'écho. (PP, 67)*

Cet extrait laisse entendre un écho entre la voix de l'enfant et celle du pilote qui, avant l'arrivée de l'enfant, « avait vécu seul, sans personne avec qui parler inévitablement » (PP, 15). De même, à la solitude du petit prince répond en écho la vaste solitude de la Terre. L'auteur perce à jour l'absence de liens entre les hommes, comme si rien ne les reliait les uns aux autres. À cause de cette instabilité, l'homme doit réapprendre à apprivoiser, ainsi que l'enseigne le renard au petit prince. En fait, *Le Petit Prince*, par la profonde mélancolie qui s'en dégage, évoque la problématique des dilemmes intérieurs. Le petit voyageur ne se confronte non pas au narrateur en tant que double antagonique alimentant des conflits intérieurs, mais c'est grâce à lui que le narrateur jette un regard nouveau sur ce qui l'entoure et sur l'absurdité de la société. Le petit prince, par ses réflexions, apporte une remise en question des valeurs du narrateur, et c'est justement ce qui provoque les tiraillements du pilote.

Outre l'évocation du double générant les dilemmes intérieurs des héros, il serait intéressant de faire la part entre les différents doubles dans les récits. Cela dit, peu de choses nous permettent de poser les balises d'une entreprise telle que semble l'être l'analyse des diverses prises de paroles effectuées par les médiateurs du récit. En tant que doubles, le je-auteur, le je-personnage, le je-narrateur et le je-lecteur sont, eux aussi, générateurs de conflits. Dans *Illusions*, le récit narré au « je » renforce l'idée selon laquelle l'auteur veut créer un effet de ressemblance, un effet de réel. Ce même emploi du « je », nous le remarquons dans *Le Petit Prince*. Paradoxalement, ce n'est pas seulement le pilote ayant une panne au milieu du désert – qui parle au « je » – auquel on peut associer Saint-Exupéry (qui était lui-même pilote d'avion), car le petit prince est incontestablement un double de l'auteur qui, tout comme le personnage, s'est exilé loin de son pays. En ce sens, la quête des personnages pourrait bien être indissociable de celle de leur auteur et l'œuvre, à ce titre, le double antagonique de l'auteur. Dès lors, nous pouvons effectuer un lien avec le processus de création qui, inévitablement, est influencé par le vécu et les expériences des écrivains eux-mêmes.

2.2.2- Double topos en regard d'une recherche identitaire

La question du double topos se pose en lien avec l'idée d'une dualité s'exerçant à l'intérieur des personnages durant leur cheminement initiatique. Comme nous l'avons vu, la présence du double antagonique génère des conflits chez les héros. Mais lorsque ceux-ci se déplacent et voyagent, ils sont, au fil de leur parcours, confrontés à des lieux qui s'inscrivent en opposition les uns avec les autres. La double spatialité mise de l'avant dans les œuvres relève de l'illustration des états intérieurs des personnages.

À quelques reprises se présente, en même temps que les déplacements des héros, une double référence culturelle, ce qui implique nécessairement pour les personnages un questionnement de leurs valeurs et de leur propre identité. Par exemple, la pensée occidentale qui apparaît en filigrane dans *Siddhartha* se confronte à la pensée orientale qui prédomine à l'avant-plan. Hesse porte en lui une nostalgie de l'Orient – lieu qui sert de décor à son roman –, nostalgie léguée par son grand-père maternel, indologue. Pour contrer la décadence et l'effondrement du monde occidental, Siddhartha évolue à travers la sagesse orientale. De plus, le héros se sent déchiré entre les valeurs que son éducation lui a inculquées et ses instincts profonds. Il faut comprendre que les compromis précaires entre l'individu et la société aboutissent nécessairement à des tensions, ce contre quoi Siddhartha livre une partie de son combat. Car il ne s'agit pas ici pour lui d'être en accord seulement avec son environnement, mais aussi avec son passé familial, son fils, la femme qu'il aime, les hommes de religion et tous les autres qu'il croise sur sa route.

La double spatialité ainsi que la présence de deux cultures différentes se remarquent également dans *L'Alchimiste*. Ainsi, fait intéressant et primordial dans l'œuvre de Coelho, Santiago traverse-t-il la frontière de son pays pour en découvrir un autre, ce qui amène le héros à s'adapter à une nouvelle culture, à une nouvelle langue. L'Espagnol part, en effet, à la découverte de l'Afrique et apprivoise la langue arabe. Or, à l'instar de Jourde et Tortonese⁴⁹, nous pensons que « les fréquents déplacements géographiques [...] figurent l'éclatement identitaire du narrateur, en quête d'une

⁴⁹ Voir page 42.

alternative existentielle, d'une contrevie⁵⁰ ». Coelho fait passer son personnage principal tantôt par les villages, tantôt par l'immensité du désert. Les diverses expériences qui ponctuent le cheminement de Santiago sont dictées par les différents doubles rencontrés dans des environnements multiples, que l'on songe au Vieux sage dans un village d'Espagne, au Marchand de cristaux dans une ville d'Afrique, à l'Anglais qui l'accompagne sur sa route ou encore à l'Alchimiste qui l'instruit dans le désert.

La dichotomie s'inscrit donc fréquemment dans les œuvres à travers la mise en place d'une double spatialité. Nous voulons dire par là que les romans se construisent à partir, par exemple, d'une opposition entre la ville et la nature. En fait, ces deux espaces, l'un chaos, l'autre cosmos, font écho aux états intérieurs des personnages. L'espace « chaos » est mis de l'avant afin de permettre aux héros une prise de conscience; il sert d'élément déclencheur à une suite d'événements qui poussent et retiennent à la fois les personnages au milieu de leurs tourments. Par exemple, dans *Siddhartha*, la ville sert de décor lorsque le héros fait l'expérience de l'avarice, du vice et de l'avidité. À travers une série d'épreuves liées à l'environnement de la ville, le protagoniste perd de vue le but de sa quête. C'est pourquoi il doit s'exhorter à quitter cet endroit pour pouvoir progresser dans son parcours. Par ailleurs, l'espace « cosmos » – la nature – est l'endroit privilégié qui lui permet de regarder à l'intérieur de lui-même et de trouver enfin l'harmonie. Dans cet environnement naturel, Siddhartha est enfin en accord avec l'ensemble de l'Univers. Le héros en fait l'apprentissage, car en marchant à travers la forêt, « il s'éloign[e] de la ville, n'ayant qu'une idée : ne plus revenir en arrière » (S, 99). La ville correspond alors pour lui à une vie de souffrance et de renfermement qu'il a expérimentée, mais dont il

⁵⁰ Lerat et Grandjeat, *op. cit.*, p. 78.

n'a plus besoin pour poursuivre son cheminement. Et si la solitude⁵¹ semble, au premier abord, un exutoire pour Siddhartha, ce dernier prend conscience qu'il n'est jamais seul. Il accomplit cette expérience en concluant que « l'ermite le plus solitaire de la forêt n'[est] pas seul, quoique isolé, car lui aussi il appar[tient] à quelque chose, il [a] son état qui le rattach[e] à l'humanité » (S, 57). Dès lors, on voit ici l'expression d'un rapport dialogique entre l'homme et la nature, nature qui, soulignons-le, possède la capacité de transcender la solitude. L'homme solitaire est donc dépendant des autres, que ce soit par le biais de rencontres dans un espace réel ou imaginé. La double spatialité se pose ici une fois de plus en regard de la recherche identitaire du héros et, par le fait même, de ses conflits intérieurs.

Dans *Illusions*, Richard éprouve une hantise pour la foule. Il préfère le calme des vastes champs, malgré son boulot qui l'oblige à revenir inévitablement à la civilisation. La mise en place d'un double espace est ici présente afin que le héros harmonise ce qu'il ressent à l'intérieur de lui avec tout ce qui l'entoure, que ce soit la nature ou la civilisation. Enfin, si l'histoire du *Petit Prince* se déroule dans le désert, au milieu du Sahara, le récit est narré de telle façon qu'il y a un *flottement* sur le plan spatial; nous entendons par là que le jeune voyageur invite à une rêverie éveillée, ce qui donne une certaine légèreté aux changements spatio-temporels qu'il effectue lors de ses voyages. Le petit prince ne s'arrête pas aux considérations techniques de ses allées et venues. Il visite les différentes planètes, tout simplement, sans évoquer plus de détails spatiaux.

⁵¹ Jung s'est également intéressé à la question de l'isolement : « J'aurais toujours bien aimé savoir ce qu'un ermite pouvait bien faire toute la sainte journée. [...] Peut-il vraiment exister un être humain normal capable de mener une existence vivante, riche de sens, seul avec soi-même, sans aucun partenaire visible? », *La Vie symbolique*, op. cit., p. 110.

L'auteur fait appel au pouvoir imaginaire du lecteur qui doit, dès lors, évacuer toute raison et logique pour pouvoir se concentrer sur le message essentiel apporté par le voyageur interplanétaire.

Ainsi, sans la dualité entre les espaces, il ne pourrait y avoir, chez les héros des quatre récits, de remise en question de leur identité; leur évolution spirituelle deviendrait impossible. À l'image du débat s'exerçant à l'intérieur même des personnages, les lieux sont en opposition entre eux, ce qui harmonise l'espace fictif mis en scène par les auteurs et la dimension intérieure mise en lumière dans les œuvres initiatiques.

*La rencontre avec le double est une étape sur le chemin
qui mène à une réalisation de soi*
(Lerat et Grandjeat)

2.3- Fonctions du double et questionnement d'ordre métaphysique : réactions du personnage face à son double

À travers le double, l'homme essaie de conjurer la menace de la destruction qui, inéluctablement, comme une épée de Damoclès, pèse sur lui. La confrontation avec le double constitue fréquemment une épreuve d'obstination et de courage qui a pour but de permettre au héros de franchir certaines étapes nécessaires pour la progression de sa quête. L'expérience du double remplit ainsi le rôle d'un rite d'initiation, un « moment dialectique, une épreuve, une figure initiatique, et par conséquent comme un nœud de contradictions qui doivent être affrontées et résolues au risque de l'intégrité psychique⁵² ». Cela dit, il demeure impossible de voir dans le double un symbole à valeur fixe. Ses formes, nous l'avons remarqué, sont multiples et changeantes. Les

⁵² Jourde et Tortonese, *op. cit.*, p. 179.

doubles ne sont jamais figés : ils circulent, s'activent, s'animent, se génèrent et se multiplient. En littérature, les motifs du double ne cessent de dévoiler la richesse qu'ils recèlent lorsqu'ils sont mis à nu. Voici les termes que propose Goimard pour dépeindre le pouvoir du double :

*Profondément troublant, mal accepté par un certain public et même par certains auteurs; thème relativement rare, par conséquent, au moins sous sa forme la plus caractérisée. Pourtant, le malaise, le vertige qu'il transmet n'est pas seulement le thème le plus cérébral mais aussi le thème poétique par excellence et peut-être le thème crucial, celui qui débouche sur tous les autres et qu'il faudrait placer au centre de la constellation.*⁵³

Lorsque le personnage rencontre son double, il est sur la voie d'un questionnement métaphysique, car sa propre identité, sa propre existence reçoit un nouvel éclairage.

Dans l'œuvre de Coelho, par exemple, l'Alchimiste prodigue ce conseil à Santiago : « Aucun cœur n'a jamais souffert alors qu'il était à la poursuite de ses rêves, parce que chaque instant de quête est un instant de rencontre avec Dieu et l'Éternité » (A, 176). Dans toutes les œuvres que nous avons étudiées, chaque instant de quête qui apporte un instant de rencontre prend forme alors que le double est mis sur le chemin des héros, un double qui, comme nous l'avons évoqué au début de cette recherche, rappelle le fait que l'homme a été créé à l'image de Dieu et de la nature. Ainsi en est-il pour le personnage de Santiago : il « se plonge dans l'Âme du Monde, et vit que l'Âme du Monde faisait partie de l'Âme de Dieu, et vit que l'Âme de Dieu était sa propre âme » (A, 203). Qui plus est, le personnage – au terme de sa quête – parvient à faire Un avec la nature et avec tout ce qui l'entoure : « J'ai en moi les vents, les déserts, les océans, les étoiles, et tout ce qui a été créé dans l'Univers » (A, 196). Le protagoniste en

⁵³ Jacques Goimard, « Le thème du Double », *La Grande Anthologie du Fantastique*, (sous la direction de Roland Stragliati), Paris, Omnibus, 1996, p. 809.

arrive à comprendre les lois qui régissent la vie; tout n'est que métamorphose et éternel retour : « La proie se transforme en faucon, le faucon en homme, et l'homme à nouveau en désert » (A, 194-195). Dès lors, tous les doubles du personnage se reflétant dans la nature relèvent d'une réflexion métaphysique. Le travail d'adaptation et de transformation propre au parcours initiatique oblige l'homme à se modifier, d'abord à la surface, « et ensuite, si les conditions nécessaires sont réalisées, de plus en plus profondément jusqu'à atteindre le cas limite où le "vieil homme" (l'homme naturel) achève de se transformer et de se fondre avec "l'homme nouveau" (l'homme spirituel), l'homme chrétien qui n'est pas double, mais un⁵⁴ ».

Dans l'œuvre de Bach, la voix intérieure qu'entend Richard comporte, outre ses « fonctions antagoniques », une fonction métaphysique. Ainsi, le Livre du Messie nous apprend-il ceci : « Tu es conduit à travers le temps de ta vie par la *créature intérieure* qui apprend, l'être spirituel alerte qui est ton moi réel » (I, 53). Remarquons une autre métaphore qui n'en est pas moins révélatrice d'un double indissociable de la mutation inhérente à la quête : « Ce que la chenille appelle la fin du monde, le Maître l'appelle un papillon » (I, 146). Derrière cette image s'impose une dynamique de la transformation de Soi. En ce sens, il est vrai que la rencontre avec le double génère transformations et changements. Cette métamorphose est intrinsèque à une quête métaphysique, à une *évolution* verticale qui s'opère souvent dans un passage du plan matériel au plan spirituel : « Cesse de croire que tu ne sais pas jouer. Touche l'instrument comme s'il était une partie de ta vie; il l'est d'ailleurs dans quelque autre existence. Sache que tout

⁵⁴ Pedro Meseguer. *Le secret des rêves*, Paris, Emmanuel Vitte, 1958, p. 242.

est prêt pour que tu en joues bien, et laisse ton moi non conscient s'emparer de tes doigts et jouer » (I, 135).

Pour Saint-Exupéry, le double s'intègre pareillement au reste du Cosmos : « Quand tu regarderas le ciel, la nuit, puisque j'habiterai dans l'une d'elles, puisque je rirai dans l'une d'elles, alors ce sera pour toi comme si riaient toutes les étoiles. Tu auras, toi, des étoiles qui savent rire! » (PP, 92). L'auteur, sous des mots apparemment simples et enfantins, touche un thème métaphysique pourtant fort sérieux, celui de la mort. Nous avons souligné, antérieurement, que le double était intimement lié à cette dernière. C'est particulièrement le cas pour le petit prince : « Tu auras de la peine. J'aurai l'air mort et ce ne sera pas vrai... » (PP, 93). Le narrateur a conscience que ce qu'il voit là « n'est qu'une *écorce*. Le plus important est *invisible* » (PP, 82). Les valeurs essentielles sont celles du cœur, celles qui n'ont pas besoin d'être vues avec les yeux.

Le regard devient si épuré et si profond qu'il est le regard même du cœur, découvrant instinctivement ce qui pour les yeux seuls eût été invisible. C'est ainsi que le petit prince regarde l'allumeur de réverbères de la même manière que Jésus regarda le jeune homme appelé à la perfection (Marc, X-21). [...] Sa confiance dans le serpent, il la doit aussi à ce regard pénétrant qui a établi entre eux une mystérieuse communion. [...] Mais cette connaissance de l'invisible n'est possible qu'en état de grâce et dans le recueillement, qui exige le silence.⁵⁵

Pour le petit visiteur, aimer, c'est savoir pénétrer au-delà des apparences sensibles jusqu'à l'âme des êtres. La nature et les choses ont aussi leur âme secrète que seul le cœur peut découvrir. Dès lors, l'auteur invite le lecteur à pénétrer dans une métaphysique multidimensionnelle en faisant appel à un parallèle christique : « Tu comprends. C'est trop loin. Je ne peux pas emporter *ce corps-là*. C'est trop lourd » (PP, 94). Le petit prince rassure son ami, un peu comme Jésus qui promet un meilleur monde

⁵⁵ Yves Le Hir, *Fantaisie et mystique dans Le Petit Prince de Saint-Exupéry*, Paris, Nizet, 1954, p. 64.

après cette vie-ci : « Ce sera comme une vieille écorce abandonnée. Ce n'est pas triste les vieilles écorces... » (PP, 94). Nous ne pouvons taire ici la comparaison entre le corps de Jésus après la résurrection et celui du petit prince qui a également disparu : « Au lever du jour, je n'ai pas retrouvé son corps. Ce n'était pas un corps tellement lourd » (PP, 95). Le fait qu'il y ait l'évocation d'une légèreté fortifie la thèse selon laquelle il y aurait eu *Ascension*, tant au sens figuré qu'au sens propre.

Dans l'œuvre de Hesse, chaque rencontre du héros avec ses différents doubles se pose comme le parachèvement d'une étape qui en instaure une autre, et c'est peut-être ce qui est la cause des débats intérieurs de Siddhartha. En fait, il s'agit pour lui de se libérer du passé, en tuant ses sens et ses souvenirs, pour pouvoir aller de l'avant, faire peau neuve et parvenir ainsi à *être* Unité. Mais cette entreprise ne s'effectue certainement pas sans que Siddhartha, en conflit même avec son environnement, interroge sa propre identité au contact des divers doubles rencontrés. La liberté qu'il recherche tant réside dans l'acceptation de subir entièrement les peines et la misère, et non pas en les ignorant ou en les rejetant. Roman d'apprentissage et d'initiation, *Siddhartha* dresse le tableau d'une succession de crises et de « restabilisations⁵⁶ ». En trouvant son chemin de Damas, le héros ne fait que rechercher en lui-même ce qu'il avait perdu, soit cette capacité à se fondre au reste de l'univers, à intégrer toutes les facettes enfouies de son être pour ne former qu'une Totalité.

Peu à peu se développait et mûrissait en Siddhartha la notion exacte de ce qu'est la Sagesse proprement dite, qui avait été le but de ses longues recherches. Ce n'était somme toute qu'une prédisposition de l'âme, une capacité, un art mystérieux qui consistait à s'identifier à chaque instant de la vie avec l'idée de l'Unité, à sentir cette Unité partout, à s'en pénétrer comme les poumons de l'air que l'on respire.

⁵⁶ Quilliot, *op. cit.*, p. 141.

Tout cela [...] se traduisait par ces mots : harmonie, science de l'Éternelle Perfection du monde, Unité, Sourire. (S, 140-141)

Nous effectuons ici un lien avec l'archétype cosmique tel qu'exposé par Jung. Siddhartha, « délivré de son moi, est finalement devenu [...] une image du monde même⁵⁷ ». Le héros s'harmonise avec tous les doubles qu'il a rencontrés sur sa route initiatique : « [la plaie de Siddhartha] s'épanouissait maintenant, sa souffrance rayonnait; son Moi s'était fondu dans l'Unité, dans le Tout » (S, 146). La compréhension et l'expérience sensible de cette *souffrance* est ce vers quoi culmine toute sa recherche, soit la quête de l'Illumination.

Le Soi en tant qu'archétype représente une totalité lumineuse qui ne peut être exprimée que par des symboles (le mandala, l'arbre, etc.). C'est une image collective, qui en tant que telle dépasse l'individu dans le temps et dans l'espace et n'est donc pas exposée à l'impermanence d'un corps seul et unique : la connaissance du Soi est presque toujours liée au sentiment de l'intemporalité, de l'« éternité » ou de l'immortalité⁵⁸.

Le Moi devenu Soi, il découle de cette réorganisation de l'être une harmonisation avec le cosmos. Dans la perspective d'une quête métaphysique, Siddhartha est alors considéré comme étant entier, total, et parvient à unir les réalités intérieure et extérieure. Cet homme nouveau trouve ainsi la paix avec lui-même et l'univers et, par le fait même, l'extase tant espérée.

Nous sommes en mesure de comprendre l'investissement complet du personnage dans sa quête initiatique. L'Illumination n'est atteinte que lorsque Siddhartha, par exemple, va au-delà de ses préjugés et de sa souffrance et démontre une volonté de rechercher ailleurs ce qui se cache au fond de lui-même. Le mystère de Siddhartha s'ouvre ainsi avec « le sentiment de l'Éternité [qui] pénétr[e] dans son âme. C'est alors

⁵⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁸ Jung, *La Vie symbolique*, op. cit., p. 153.

qu'il [a], profonde, plus profonde que jamais, l'impression de l'indestructibilité de chaque vie, de l'Éternité de chaque instant » (S, 127). L'intériorité du personnage irradie tout ce qui *est*, de la même manière que l'univers participe à la sublimation du personnage. Mais Siddhartha s'élève vers un niveau de conscience autre que la simple purification; c'est l'exaltation à son paroxysme qui colore le tableau spatial et temporel. Nous pouvons dès lors « schématiser le phénomène de la Lumière : au premier plan, l'acquisition de lueurs spirituelles, un enrichissement du Moi, un embellissement par l'élargissement, l'élévation de l'Esprit, magnificence de la conscience par des projections éclairantes intensément bénéfiques⁵⁹ ». Sans l'harmonisation ultime, le *Nirvana* reste à jamais inaccessible pour celui qui désire trouver la paix absolue entre lui et le Cosmos.

*L'état d'illumination, [...] c'est l'état d'un homme parfaitement accordé avec la réalité extérieure et intérieure, dont il est pleinement conscient et qu'il saisit dans sa plénitude. [...] Celui qui s'éveille prend une attitude ouverte et de disponibilité au monde. Il le peut, car il a renoncé à se posséder lui-même comme un objet et par cela s'est fait vide, apte à recevoir.*⁶⁰

Grâce au vide intérieur, Siddhartha capte tout ce que l'univers lui offre. À la toute fin de son parcours, aux côtés de Govinda, une succession d'êtres et de choses défilent en lui comme le témoigne « ce sourire de l'Unité du flot des figures, ce sourire de la simultanéité, au-dessus des milliers de naissances et de décès » (S, 158). La réalité de tous et chacun, de chaque double, converge dans l'Être parfait; la nature *coule* en lui, tout comme l'essence même de la vie.

Dans la perspective où la présence du double, comme nous venons de l'analyser, soulève un questionnement d'ordre métaphysique, il nous est permis de construire un

⁵⁹ François Ribadeau Dumàs, *La Lumière et l'illumination*, Paris, Éditions Dangles, 1982, p. 192.

⁶⁰ D.T. Suzuki, *Bouddhisme zen et psychanalyse*, Paris, PUF, 1971, p. 129.

lien avec le processus onirique qui semble tout autant générateur de réflexions philosophiques. En effet, l'expérience du double, dans sa globalité, s'apparente à plusieurs égards à l'expérience onirique, car toutes deux sont le témoin des ressorts de l'inconscient. Il y a dédoublement même dans le rêve, car on assiste à un clivage entre le moi-vigile et le moi-du-rêve. Remarquons, grâce aux propos de Ripa, que « l'être humain apparaît comme un composé hétérogène, bizarre, impossible, de deux êtres pensants, de deux individualités intellectuelles. [...] Libéré enfin de l'emprise du corps, l'onirique joue avec le "moi"⁶¹ ». Nous pourrions en effet suggérer que le rêve relève, en quelque sorte, du double mystique. Il serait donc temps, à présent, de mettre à l'honneur l'expérience onirique et de nous pencher sur les travaux théoriques ayant été effectués sur le rêve.

⁶¹ Yannick Ripa, *Histoire du rêve : regards sur l'imaginaire des Français au XIXe siècle*, Paris, O. Orban, 1988, p. 187.

Je dors, mais mon cœur veille!
(Cantique des Cantiques)

CHAPITRE TROISIÈME

LES THÉORIES DU PROCESSUS ONIRIQUE EN REGARD DU CHEMINEMENT SPIRITUEL DES PROTAGONISTES DANS LES RÉCITS INITIATIQUES

N'est-ce pas peu dire que nous méconnaissons une part importante de notre vie? Le quart de notre existence, et même le tiers, nous le passons dans l'univers du sommeil, des rêves. Pourtant, nous saisissons mal l'essence du rêve et les processus qui le régissent. Au cœur du sommeil, nous plongeons dans une « autre vie » qui se révèle floue, absurde, incompréhensible. Certes, le sommeil, avec ses différentes phases, sert de fonction de « réparation » pour l'organisme. Mais dès que l'homme commence à dormir s'offre à lui la clé des royaumes enchantés de Morphée. Le rêve est considéré comme un compagnon inséparable du sommeil, chargé de nous transporter dans des mondes « imaginaires, tout remplis de féeries ou de drames, foisonnant d'épisodes singuliers et déconcertants; nous y revivons notre enfance, nous y découvrons des motifs secrets de nos actions, nous anticipons sur l'avenir, enfin nous y assouvissons parfois certains de

nos désirs les plus secrets⁶² ». L'importance des rêves prend racine avec les civilisations primitives et archaïques qui accordaient une attention particulière à leurs figurations apparemment illogiques. À l'écoute de la portée des rêves d'une façon différente de l'homme moderne – surtout depuis les avancées de la psychanalyse –, ces peuples entrevoyaient derrière les symboles des messages et une signification plus profonde. En fait, le « rêve est une cosmogonie d'un soir. Toutes les nuits, le rêveur recommence le monde⁶³ ».

Dans les quatre œuvres qui font l'objet de notre analyse, des récits de rêve sont insérés dans le vécu fictif des personnages. Comment peut-on arriver à saisir l'essence de cette production du psychisme humain qu'est le processus onirique dont nous sommes en même temps l'auteur, le régisseur, l'acteur, le théâtre et le public? En ce sens, nous dressons un parallèle avec un passage présent dans *Illusions*, lorsque Bach propose de comparer la vie à un film : « Qui est l'opérateur, le projectionniste, l'exploitant, le caissier, l'ouvreuse, et le spectateur? Qui est libre de partir au milieu de la séance, à n'importe quel moment, de modifier le scénario à sa guise, qui est libre de voir le film des dizaines de fois? » (I, 89). Toutes ces possibilités, nous les retrouvons chez le rêveur. Sur l'écran du rêve se dessine une multitude de potentialités, d'où la nécessité de faire un survol des différentes sortes de rêves, et ce, en regard d'une révélation intérieure qui survient souvent au cours du sommeil des personnages durant leur parcours spirituel.

⁶² Arnold Stocker. *Les rêves et les songes : psychologie de la pensée nocturne*, Saint-Maurice, Éditions Saint-Augustin, 1945, p. 30.

⁶³ Gaston Bachelard. *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, J. Corti, 1990, p. 223.

3.1- Typologie des rêves liés à une révélation intérieure

3.1.1- L'expérience onirique durant le sommeil : rêves d'enfant, rêves obscurs et rêves déconcertants

Le corpus littéraire qui nous intéresse met en scène, à plusieurs reprises, des personnages qui s'endorment et rêvent. Dès lors, nous ne pouvons passer sous silence l'importance des rêves dans leur révélation intérieure. D'ailleurs, cette dimension d'intériorité fait écho au fait que l'expérience onirique, telle que nous la présente Freud, est la voie royale de l'inconscient. Pour lui, le rêve est le « gardien du sommeil⁶⁴ ». Il en distingue trois catégories : les rêves d'enfant, les rêves obscurs et les rêves déconcertants. *Les rêves d'enfant*, dits d'une certaine manière « sensés », tiennent de la réalisation des désirs non satisfaits pendant la journée. L'évitement d'une telle insatisfaction par un élément imaginé est sans déguisement et procède d'un désir non refoulé. Freud ajoute que même les adultes peuvent rêver ainsi. On peut penser que le puits trouvé « miraculeusement » au milieu du désert par le petit prince et son compagnon relève de cette catégorie. Pour leur part, les *rêves obscurs* se caractérisent par une nature abstraite, inexplicable, sans logique, sans rapport à la vie consciente. Ils sont donc intimement liés à des désirs refoulés. Dans les œuvres étudiées, nous remarquons que les personnages rêvent, mais qu'ils ne comprennent pas toujours le sens de ces productions oniriques. Enfin, les *rêves déconcertants* – qui englobent les cauchemars – exprimeraient toujours des désirs inconscients et refoulés, mais ne seraient pas suffisamment déguisés par l'intervention de la censure, d'où les sensations de déplaisir et d'angoisse qu'ils génèrent. Nous avons la démonstration d'un tel rêve, par

⁶⁴ Sigmund Freud. *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, Folio / essais, 1999, p. 125.

exemple, lorsqu'à son réveil, Siddhartha sent son « âme remplie de dégoût et d'une anxiété mystérieuse » (S, 93).

L'émerveillement est une rêverie instantanée
(G. Bachelard)

3.1.2- La rêverie éveillée : imaginaire et aspirations mystiques

La rêverie éveillée est d'un tout autre ordre que le rêve en état de sommeil ou de demi-sommeil; elle se réclame d'une *poésie supérieure*, pourrait-on dire. Elle se forme à partir d'une projection hors de soi dans un espace fictif. Elle se constitue autour de l'imaginaire des personnages et, dans la perspective de leur quête, est liée à leurs aspirations mystiques. À ce titre, le récit du *Petit Prince* pourrait très bien être perçu comme une rêverie, l'auteur nous faisant découvrir son monde intérieur. De plus, le rêve-éveillé apparaît comme étant un événement prévisible et imprévisible à la fois; celui-ci « survient à un carrefour [...] où se croisent à des niveaux différents l'imaginaire bien sûr, l'inconscient sans nul doute et, enfin, l'onirisme éveillé, cette production distincte du rêve et selon nous élément essentiel du psychisme humain⁶⁵ ». Une association libre sur le plan des images s'effectue ainsi spontanément; dès lors, l'auteur de la rêverie passe de l'image au *sens*. C'est ce que découvre Siddhartha en apercevant son oiseau mort; le personnage médite, pendant une rêverie, sur la signification de cette révélation. En fait, le rêve-éveillé a une visée créative ou encore thérapeutique, car c'est « seulement quand un discours s'organise autour du sens [d'une] production onirique que l'imaginaire et l'inconscient se rencontrent, et que se produisent ces quelques éclairs et étincelles fugitives qui ouvrent le sujet à une connaissance de son

⁶⁵ Gilbert Maurey, *Le rêve-éveillé en psychanalyse : de l'imaginaire à l'inconscient*, Paris, ESF, 1995, p. 120.

inconscient⁶⁶ ». Le rêve reste donc un *système ouvert*, un lieu de régression par lequel l'homme atteint son *état premier* et, à ce titre, apparaît essentiel à la révélation intérieure qui, en quelque sorte, met à nu l'individu. En poussant notre réflexion plus loin, nous rapprochons la rêverie éveillée à ce que Jung nomme « l'imagination créatrice », processus permettant de rendre conscients les contenus inconscients de la psyché et qui s'inscrit comme un ressort du processus conduisant à l'individuation.

À bien des égards, la rêverie éveillée peut être associée au concept du fantasme. Tous deux sont alimentés par le besoin de satisfaire un désir. À l'image de la rêverie, le concept freudien de « fantasme » s'inspire parfois d'une impression *actuelle* capable d'éveiller un désir chez le sujet, comme lorsque Siddhartha, en voyant combien Kamala est belle avec ses cheveux noirs et sa « bouche d'un rouge clair comme une figue fraîchement ouverte » (S, 66), propose qu'elle lui donne un baiser en échange d'une poésie ; d'autres fois, le concept s'étend à un souvenir d'*autrefois*, à une situation passée où le désir était satisfait – tel que dans *L'Alchimiste*, lorsque le héros n'a « plus d'autres femmes en tête depuis [qu'il a] rencontré la fille de ce commerçant » (A, 22) l'année précédente – ; ou alors le fantasme procède par projection dans le *futur* afin d'édifier une situation dans l'avenir, un projet dans lequel ce désir trouve sa réalisation, comme lorsque Santiago prévoit partir en voyage :

« Vous désirez? demanda l'employé du guichet.
– Demain, peut-être », répondit-il en s'éloignant. En vendant une seule de
ses brebis, il pourrait passer de l'autre côté du détroit. [...]
« Encore un rêveur, dit le guichetier à son collègue, tandis que le jeune
homme s'éloignait. » (A, 40-41)

⁶⁶ *Ibid.*, p. 38.

En effet, « production fantasmatique, mise en scène masquée du désir, remue-ménage de l'imaginaire, le rêve-éveillé est tout cela. Le moi de l'analysant parcourt ce champ en y projetant ses multiples facettes⁶⁷ ». C'est donc dire que cette expérience onirique se pose directement en lien, en fait, avec les aspirations et les désirs des personnages dans les œuvres philosophiques mises à contribution pour notre étude.

Dans *La poétique de la rêverie*, Bachelard explique que, pour « nous connaître doublement en être réel et en être idéalisant, il nous faut écouter nos rêveries. Nous croyons que nos rêveries peuvent être la meilleure école de "psychologie des profondeurs"⁶⁸ ». Dès lors, la rêverie permet une fusion et des échanges fluides entre le dehors et le dedans, l'ici et le là-bas, le moi et l'autre, l'avant, l'après et le maintenant. Santiago, en songeant à son passé et à ce qu'il désire à présent, prend conscience de la portée de ses rêveries lorsqu'il s'adresse ainsi à l'Alchimiste:

« – Les hommes rêvent du retour plus que du départ. »

[...] Il était difficile de ne pas penser à ce qui était resté en arrière. Le désert, avec son paysage presque toujours semblable, ne cessait de s'emplir de rêves. (A, 168).

Maurey, en s'appuyant sur les propos de Nicole Fabre, suggère que le rêve-éveillé constitue un « espace potentiel en ce qu'il est de dehors et de dedans tout à la fois. Un dedans mis dehors. Un dehors qui est dedans. Un dedans-dehors que l'on peut voir et où l'on peut se voir⁶⁹ ». C'est une production imaginaire sur le mode onirique s'effectuant dans un état éveillé; cependant, cette production n'en révèle pas moins les désirs, les aspirations de l'homme qui la formule, comme lorsque le petit prince « s'enfon[ce] dans

⁶⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁸ Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 49.

⁶⁹ Maurey, *Le rêve-éveillé en psychanalyse*, op. cit., p. 100.

une rêverie qui dur[e] longtemps. Puis, sortant [le] mouton de sa poche, il se plong[e] dans la contemplation de son trésor » (PP, 20). De plus, ce mariage du jour et de la nuit, de la veille et du sommeil auxquels donne lieu le rêve-éveillé, produit des images hypnagogiques telles que celles qui sont propres au demi-sommeil dont l'œuvre littéraire peut tirer partie.

La pluralité du concept de la rêverie éveillée s'étend jusqu'au songe, dans le sens où il signifie une construction de l'imagination à l'état de veille, une errance de la pensée, une rêverie qui prête à la méditation. C'est probablement à cause des différents états de conscience, des diverses dispositions du rêveur que s'apparentent aussi à la rêverie les images confuses, les illusions, la demi-lucidité, les hallucinations, la folie et le délire. Ainsi, sur le bord du fleuve, Siddhartha, en proie aux tourments qui affligent son âme, veut-il se laisser glisser vers la mort : « N'y avait-il pas un vin, un poison qui lui donnât l'ivresse, l'oubli et le sommeil sans réveil? » (S, 99). Ce n'est qu'en entendant le son sacré *Om* qu'il se délivre du délire dans lequel sa rêverie l'a plongé : « Sa raison obscurcie s'éclaira tout à coup et lui montra la folie de l'acte qu'il allait commettre » (S, 101). Le parallèle entre folie et rêve n'est pas dénué d'intérêt. Une analogie entre ces expériences mentales permet de constater que toutes deux brisent les entraves du réel, qu'elles réveillent l'homme instinctif, qu'elles donnent naissance à un autre Moi, à une autre Vie. Le fou est involontairement, en quelque sorte, un rêveur éveillé. Il procède à la transformation de la représentation en hallucination. Le mystique, quant à lui, pratique souvent une autre sorte d'activité onirique qui nous intéressera plus encore ici : la vision.

3.1.3- Le songe et la vision prophétiques : vers l'illumination intérieure des personnages

Comme nous aurons ultérieurement l'occasion de nous pencher sur l'amour mystique, sur la vision béatifique de Dieu ainsi que sur l'extase métaphysique, nous ne pouvons pas passer sous silence le processus onirique en tant que *vision*. Le rêve, par son caractère sacré et poétique, est souvent source d'inspiration pour le rêveur. La vision permet d'accéder à des moments cosmiques, à des images de l'au-delà; elle donne des réponses et des moyens à celui qui prend le temps de l'analyser. La vision fait partie intégrante d'une mystique contemplative, et c'est à travers celle-ci que le songe prophétique devient possible. Par exemple, le voyage au centre de la terre exploré par Jules Verne lui fut révélé en rêve. De même, dans *L'Alchimiste*, un personnage relate ceci : « Il y a deux mille ans, dans un pays lointain, on jeta dans un puits et l'on vendit comme esclave un homme qui croyait aux songes. [...] Et nous savons tous que celui qui croit aux songes sait aussi les interpréter. [...] Grâce aux rêves de vaches maigres et de vaches grasses qu'avait faits le Pharaon, cet homme délivra l'Égypte de la famine » (A, 146). Nous voyons donc la portée du pouvoir prophétique de la vision. C'est que « le rêveur manie la pâte céleste⁷⁰ »; il lui suffit d'être attentif à ce que son intuition lui révèle à travers le rêve prémonitoire.

À la notion de vision se rattache le mirage, et nous verrons justement en quoi le thème du mirage, qui survient au milieu du désert dans les œuvres littéraires sélectionnées, suscite un intérêt. En effet, le mirage « apparaît comme un rêve retrouvé⁷¹ »; il est une sorte d'hallucination au service des besoins insatisfaits du rêveur.

⁷⁰ Bachelard, *L'air et les songes*, op. cit., p. 229.

⁷¹ *Ibid.*, p. 200.

La vision est souvent accompagnée d'un moment de délire (la soif et les conditions pénibles du désert favorisant les hallucinations chez les personnages, comme lorsque, dans *Le Petit Prince*, le pilote voit *comme en rêve* le puits) ou encore d'un moment de méditation (le calme et le silence du désert suscitant chez les protagonistes un besoin d'introspection). Rappelons également que dans les traditions arabe et juive, l'oniromancie occupait anciennement une place de choix. Ainsi, la contemplation qui accompagne la vision peut constituer un germe de l'existence future. C'est ce qui caractérise l'oracle, tel qu'en fait l'expérience Santiago en prévenant les dirigeants de l'Oasis d'une invasion possible. C'est pourquoi la vision prophétique se révèle être au service d'une puissance divinatoire, car elle est un chemin par lequel l'homme accède partiellement, comme dans un songe-éclair, à son avenir. Mais comment s'orchestre ce tableau en mouvement qu'est le processus onirique? Nous nous devons d'observer comment les rêves se structurent à partir de différents mécanismes.

3.2- Les mécanismes du rêve : pour une organisation des images oniriques dans les œuvres philosophiques

Nous avons passé en revue les différentes catégories de rêves susceptibles d'apparaître dans les œuvres initiatiques. Attardons-nous maintenant aux mécanismes qui régissent la pensée onirique. Dans le corpus choisi pour notre analyse, nous remarquons que les auteurs procèdent à une organisation, à une structuration des rêves qu'ils mettent en scène. Selon Eliade, il y aurait continuité entre l'univers onirique et l'univers mythologique. Ainsi, comment s'organise l'imaginaire du rêveur? En quoi consiste le phénomène du rêve pendant le sommeil? À ce propos, Pedro Meseguer a dressé un portrait des caractéristiques générales du rêve :

*Éloignement sensoriel du monde objectif; dégénération et mobilité capricieuse du cadre temporel-spatial; infantilisme et archaïsation de l'intelligence; impossibilité de critique suffisante; crédulité maxima; modification de nombreuses relations objectives; étroitesse de la conscience; processus surtout par images; autonomie du cours des images; incohérence et bigarrures des combinaisons des images; trouble des affections, de telle façon que nous voyons avec indifférence des choses horribles et que, parfois, des faits anodins nous émeuvent démesurément.*⁷²

Ces caractéristiques viennent compléter les travaux de Freud qui a défini, au début du siècle, les différents mécanismes du rêve qui permettent l'élaboration de l'expérience onirique. Il faut savoir d'abord que le travail psychique du rêve comprend deux opérations : la première consiste à produire les pensées du rêve; la deuxième intervient lors de leur transformation en contenu du rêve. Voyons d'un peu plus près les différentes étapes pour y parvenir.

3.2.1- La condensation

Dans un premier temps, Freud s'est intéressé au travail de *condensation* du rêve, c'est-à-dire à l'organisation de plusieurs éléments latents fondus en un même point du rêve manifeste. L'auteur fait la part entre le rêve et les pensées du rêve, et ce, tout en se posant les questions suivantes : « Toutes les pensées du rêve sont-elles juxtaposées? apparaissent-elles successivement? ou plusieurs suites de pensées simultanées se forment-elles dans divers centres pour se joindre ensuite?⁷³ ». Il semble d'abord que la condensation s'opère par voie d'*omission*. Ainsi, seuls quelques éléments sont choisis pour pénétrer dans le contenu du rêve, et chacun de ces éléments est surdéterminé, « comme représenté plusieurs fois dans les pensées du rêve. [...] Des associations d'idées mènent d'un élément du rêve à plusieurs pensées, d'une pensée à plusieurs

⁷² Meseguer, *op. cit.*, p. 66-67.

⁷³ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 246.

éléments⁷⁴ ». La condensation peut donner lieu à la création d'une *personne collective* (ou de type mixte) qui réunit à elle seule les traits de plusieurs personnes différentes, comme dans l'œuvre de Hesse lorsque Govinda voit à la place du visage de Siddhartha « d'autres visages, une multitude de visages » (S, 157). Le processus de condensation touche aussi les mots et les noms, ce qui donne parfois lieu à des créations comiques et insolites qui, toutefois, ne sont pas totalement dépourvues de sens si on les analyse en profondeur. Également, Freud souligne qu'il arrive que « le discours du rêve soit fait d'une fusion de plusieurs discours remémorés; les mots sont alors ceux qui ont été communs à tous les discours, leur sens peut être multivoque et plus ou moins transformé⁷⁵ ». La condensation permet aussi la formation d'images composites dans lesquelles, par exemple, les caractéristiques de divers objets sont réunies en une seule image complexe. Enfin, le rôle de la condensation est de regrouper et de concentrer les pensées éparses du rêve.

3.2.2- Le déplacement

Outre la condensation, un deuxième mécanisme est identifié par Freud. Le *déplacement* survient lorsque l'intensité d'une représentation passe à d'autres représentations reliées à la première par une chaîne associative. Cette image, nous la retrouvons dans une réflexion de Santiago :

Le jeune homme savait exactement de quoi il s'agissait : [c'était] cette chaîne mystérieuse qui unit une chose à une autre, qui l'avait conduit à être berger, à faire plusieurs fois le même rêve, à se trouver dans une ville proche de l'Afrique, à rencontrer un roi sur la place, à être volé pour en venir à faire la connaissance d'un marchand de cristaux... (A, p. 100-101).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 246-247.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 263.

Cet exemple pourrait très bien s'appliquer non seulement au déplacement, mais encore à la surdétermination, car de multiples causes incitent Santiago à s'engager dans son équipée. Comme les étapes du parcours du héros, les images oniriques, toujours sous l'effet du déplacement, sont toutes interreliées les unes aux autres. Lors de la formation du rêve, des « éléments chargés d'un intérêt intense peuvent être traités comme s'ils n'avaient qu'une faible valeur, et d'autres, peu importants dans les pensées du rêve, prennent leur place⁷⁶ ». Dès lors, il nous est permis de penser que se manifeste un pouvoir psychique qui, « d'une part, dépouille des éléments de haute valeur psychique de leur intensité, et, d'autre part, grâce à la surdétermination, donne une valeur plus grande à des éléments de moindre importance, de sorte que ceux-ci peuvent pénétrer dans le rêve⁷⁷ ». Le déplacement des intensités va même jusqu'à une transvaluation de toutes les valeurs psychiques.

3.2.3- La figurabilité

Jusqu'à maintenant, nous avons vu comment le matériel du rêve subissait une compression et comment le déplacement d'intensité entre les éléments du rêve amenait la transformation de leur valeur psychique. Dans la même lancée, Freud fait intervenir la notion de *figurabilité*. En effet, les pensées du rêve subissent un tri et une modification qui permettent leur figuration à l'aide d'images sensorielles, en particulier celles qui font appel à la vue, car de « tous les raccords possibles aux pensées essentielles du rêve, ceux qui permettent une représentation visuelle sont toujours préférés⁷⁸ ». Ce processus réorganise donc les représentations afin de les rendre figurées. Ce qui était en premier

⁷⁶ *Ibid.*, p. 264.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 265-266.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 296.

lieu une « expression abstraite et décolorée des pensées du rêve fait place à une expression imagée et concrète⁷⁹ ». Il arrive que le rêve utilise une symbolique pour figurer, de façon déguisée, des pensées latentes. Ainsi, la gitane qui donne conseil à Santiago au sujet de ses songes lui révèle pourquoi son rêve est difficile à interpréter : « Les choses simples sont les plus extraordinaires, et seuls les savants parviennent à les voir » (A, 27). Dès lors, nous pouvons penser que les rêves de Santiago sont intrinsèquement liés à ses désirs les plus secrets. Ses songes ne sont qu'une représentation visuelle de ce à quoi il aspire réellement. Ainsi, grâce au travail du rêve sont traduites les pensées oniriques en traces mnésiques, kinesthésiques, olfactives, visuelles ou auditives. C'est ce qu'illustre l'extrait suivant tiré de *Illusions* :

Ch'était un fampire de Tranchylfanie, dit-il avec un accent encore plus épais que celui de la créature. Ou, pour être plus préchis, ch'était une forme-pensée de fampire de Tranchylfanie. Lorsque tu veux établir une thèse, et que tu t'aperçois qu'on ne t'écoute pas, tu donnes un petit coup de fouet à ton interlocuteur avec une petite forme-pensée qui démontre ce que tu veux dire. (I, 116)

Donald, le Maître, possède en effet le pouvoir de rendre d'une façon *figurée* ses propres pensées dans celles de Richard, à la manière d'une vision.

3.2.4- L'élaboration secondaire

En dernier lieu, attardons-nous sur le quatrième procédé essentiel à la formation des rêves : *l'élaboration secondaire*. Cette dernière consiste en une réorganisation du rêve ayant pour but de le transformer en un scénario relativement sensé et rationnel. En fait, cette partie du travail du rêve se « distingue par son caractère tendancieux.[...] Il y a des trous dans son système, elle les bouche avec les pièces et les morceaux qu'elle tire de son propre fond. Ainsi elle enlève au rêve son apparence d'absurdité et d'incohérence

⁷⁹ *Ibid.*, p. 292.

et finit par en faire une sorte d'événement compréhensible⁸⁰ ». Les rêves relatés dans les quatre récits relèvent, pour la plupart, de cette volonté d'harmoniser les scénarios oniriques. Toutefois, cette démarche aboutit souvent à des résultats inégaux. Quelquefois, les rêves se déroulent selon un raisonnement irréprochable et partent d'une situation qui paraît possible, sans absurdité; d'autres fois, le remaniement de l'élaboration secondaire ne s'effectue que partiellement. Après un début de rêve cohérent suit un passage inintelligible ou confus, lui-même suivi parfois d'un passage présentant une certaine logique. Par exemple, dans *L'Alchimiste*, le rêve de Santiago paraît décousu, sans lien conséquent avec ce qui constitue le début du rêve : « L'enfant continuait à jouer avec les brebis. [...] Et tout d'un coup, il me prenait par la main et me conduisait jusqu'aux Pyramides d'Égypte. [...] Et, au moment où il allait me montrer l'endroit exact [du trésor], je me suis réveillé » (A, 25). Enfin, il arrive que l'élaboration échoue complètement et que nous nous heurtions « à un amas incohérent de fragments⁸¹ », car gardons à l'esprit ceci : le travail du rêve ne pense ni ne calcule. Freud reconnaît qu'il ne saurait dénier à cette quatrième phase du travail du rêve toute activité créatrice, mais il souligne en revanche le fait que son influence se manifeste surtout « par une préférence, un choix fait dans le matériel psychique des pensées du rêve⁸² ». Selon lui, l'activité libre de toute contrainte dans l'élaboration secondaire se veut en quelque sorte analogue à celle qui s'exerce dans la création des rêves diurnes. Par ailleurs, en y songeant bien, nous pourrions considérer le récit de rêve construit par les auteurs comme une « élaboration tertiaire » que rend incontournable le travail d'écriture visant la constitution d'une trame narrative cohérente.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 418.

⁸¹ *Ibid.*, p. 418.

⁸² *Ibid.*, p. 418.

Le rêve est une seconde vie
(Nerval)

3.3- Les fonctions du rêve comme moteurs d'une réflexion spirituelle

À présent que nous connaissons mieux les mécanismes des rêves, il nous est permis de nous questionner sur les fonctions que ces derniers remplissent, ce qui nous permettra en partie de comprendre leur dynamique à l'intérieur des quatre œuvres à l'étude. La force créatrice du rêve « s'exerce dans trois directions : [le rêve] enfante, seul, une œuvre; il achève l'ouvrage débuté la veille, il est la source inspiratrice d'une création⁸³ ». Par son caractère universel, il fait partie intégrante du travail nocturne. À ce propos, Meseguer⁸⁴ s'interroge, à savoir si vivre est rêver ou si, plutôt, rêver est vivre! Cette représentation d'une *réalité autre* ouvre des perspectives, des horizons intéressants jusqu'ici peu explorés. De plus, notons que si l'oniologie de Carl Gustav Jung, disciple le plus brillant mais aussi le plus infidèle de Freud – son double? –, diffère de celle de son collègue, elle confirme toutefois que le rêve est essentiel à l'équilibre psychique. De fait, tous deux considèrent le sommeil comme un abandon où le « moi vigile » n'a plus de défenses, ce qui rend le travail des quatre fonctions du rêve – autorégulation, compensation, fonction ludique et fonction cathartique – que nous mettrons en évidence aussi essentiel. Si, comme nous l'avons vu antérieurement, le rêve est le gardien du sommeil, il peut donc également se révéler être le « gardien de la vie essentielle⁸⁵ ». Être archéologue de ses rêves signifie, certes, les produire et trouver ensuite leur signification, mais cela représente aussi le fait d'être attentif aux soubresauts d'une mémoire qui se perd. Détaillons ainsi les fonctions du processus onirique qui, en regard

⁸³ Ripa, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁴ Meseguer, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁵ Jeanine Solotareff, *Le symbolisme dans les rêves : la méthode de traduction de Paul Diel*, Paris, Payot, 1991, p. 62.

des œuvres littéraires qui retiennent notre attention, sont essentielles dans la réflexion spirituelle effectuée par les personnages. Nous reviendrons ultérieurement, à la fin de notre analyse, sur la plus importante de ces fonctions – la fonction informative –, car elle est le fondement de notre hypothèse d'interprétation.

3.3.1- L'autorégulation : vers un équilibre intérieur

Dans un premier temps, le rêve exerce une fonction d'autorégulation. S'il faut en croire les recherches menées jusqu'à maintenant sur le processus onirique, les expériences enfouies et réprimées ressortent dans le rêve. Par exemple, dans *Illusions*, Richard se réveille en sursaut parce qu'il sent quelque chose lui effleurer la tête; il chasse alors d'un geste brusque cet objet, c'est-à-dire une clé à pipe qu'il faisait léviter au-dessus de sa tête pendant son sommeil : « Certains d'entre nous commencent à apprendre ces choses-là de façon subconsciente. Notre esprit ne les accepterait pas à l'état de veille, alors nous faisons nos miracles en dormant » (I, 75). Le rêve aide à se familiariser avec des possibilités dont la conscience ne permettrait pas l'accomplissement de prime abord. L'autorégulation agit par rapport aux autres fonctions que nous étudierons subséquemment, car elle procède de l'exercice de ces diverses fonctions pour les préparer à pallier à une déficience réelle dans la vie éveillée. L'autorégulation consiste donc en un rééquilibrage du calcul intrapsychique de la satisfaction. Elle se structure autour du système de résistances et de défenses du rêve, car « la forme du rêve ou la forme dans laquelle il est rêvé est employée avec une fréquence étonnante pour représenter son contenu caché⁸⁶ ». Il faut faire la part entre le contenu

⁸⁶ Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 286.

manifeste et le contenu latent afin d'élucider les motifs inavoués du rêve. Ce dernier se révèle dès lors un exutoire à un excès d'énergie.

Le rêve exprime donc, sous forme d'images, le conflit essentiel de la nature humaine; les désirs plus ou moins insensés, mal valorisés et leur fausse promesse de satisfaction subconsciente, se trouvent confrontés au désir d'harmonie, expression du surconscient, désir le plus essentiel du psychisme, capable de s'opposer à la séduction perverse de l'imagination et chargé de maintenir la cohérence du psychisme, menacée par la dispersion de l'énergie dans la multiplication excessive des désirs.⁸⁷

Également, n'excluons pas les relations causales qui s'instaurent entre le rêve et les « impressions » issues de la vie diurne qui pénètrent le sommeil du rêveur. Associant cette causalité à une fonction autorégulatrice, certaines écoles thérapeutiques fondent leur pratique sur cette possible pénétration du sommeil par des suggestions « externes ». Pareillement, Bach suggère-t-il l'existence d'un tel processus lorsqu'il affirme qu'il suffit de croire sous hypnose qu'on sait jouer d'un instrument ou voler en avion pour y réussir : « J'avais déjà lu quelque chose à ce sujet : l'apprentissage hypnotique; on dit aux étudiants qu'ils sont de grands artistes, et ils se mettent à jouer, à peindre et à écrire comme de grands artistes » (I, 135). Le caractère hypnotique de telles expériences thérapeutiques permet de repousser les limites qu'impose la raison humaine; à l'intérieur de chaque être réside un potentiel inexploré qui ne demande qu'à être exploité.

3.3.2- La compensation : le rêve comme vecteur d'une stabilité

Par ailleurs, Freud et Jung s'accordent sur le fait que les rêves occupent une fonction compensatoire. En effet, ils permettraient le maintien d'une stabilité et d'une santé physiologique et psychologique. Les rêves proviendraient d'un besoin de consolation, puisque la réalité refuse à l'homme d'accéder à ses désirs (par exemple,

⁸⁷ Solotareff, *op. cit.*, p. 24.

nous n'avons qu'à songer à Richard qui, dans *Illusions*, rencontre en rêve Donald après sa mort). La compensation, résultat de l'enchantement illusoire que le rêve procure, rétablirait un équilibre entre la vie diurne et la vie nocturne. À cet égard, les rêves font souvent office de motifs de tentation pour les personnes vertueuses; des recherches indiquent même que ce sont ces individus qui font davantage de mauvais songes (meurtres, débauche, etc.), et ce, en guise de compensation pour le refoulement des pulsions qu'ils effectuent durant leur vie éveillée.

*Le rêve, c'est la vie mentale tout entière
moins l'effort de concentration*
(Bergson)

3.3.3- La fonction ludique et l'imagination créatrice

D'après Freud, le rêve est un bouclier contre la monotonie de la vie; il est un divertissement pour l'imagination. Nous en avons la preuve avec *Le Petit Prince*. L'œuvre littéraire peut, par extension, être une rêverie qui relève de l'ordre de l'émerveillement et qui met en lumière une fraîcheur du cœur. En effet, le processus onirique renferme une dimension fantaisiste qui se moque des lois établies et des conventions régies par le Surmoi; il permet au rêveur d'accéder à des espaces éclatés, à des réalités altérées, à des événements qui donnent souvent lieu au comique de situations.

Le rêve pourrait passer pour une sorte de lieu de loisirs, de « cinéma d'essai » du psychisme, dans lequel seraient projetés des bouts de bandes plus ou moins bien accordés entre eux et rejetés par dame Censure. Cette fonction serait gratuite, ludique en quelque sorte, d'emblée « désintéressée » du réel. [...] Tout le « jeu » de l'imagerie mentale [...], obéissant aux lois un peu « folles », « déréelles », du processus primaire, proviendrait de là : c'est-à-dire du défaut du contrôle actif

*dans la vie onirique, où le dormeur serait ballotté à tout vent de stimulation, dans l'espace de relâche, dans le non-lieu ou l'utopie des songes.*⁸⁸

Dans « La création littéraire et le rêve-éveillé », Freud, quant à lui, compare le poète à l'enfant qui joue, car les deux plongent dans le monde de l'imaginaire. Ce même jeu, cette fantaisie, nous les retrouvons dans le rêve. Par ailleurs, le psychanalyste établit un parallèle intéressant entre le poète et le rêveur en plein jour. Les créations, telles des rêves diurnes, procèdent d'un même élan spontané de l'imaginaire et de la folie douce qui donne le germe à l'émerveillement. Les rêveries de Santiago, lorsqu'il songe à Fatima, sont empreintes de cette énergie créatrice et vivifiante. Ainsi, la « double nature, à la fois corporelle et spirituelle, de cette puissance créatrice apparente le rêve et la poésie : car le rêve permet [...] de coïncider avec la force productrice [...] qui donne naissance aux forces de la nature⁸⁹ ».

3.3.4- La fonction cathartique : le rêve comme exutoire métaphysique

Enfin, nous ne saurions passer sous silence la fonction cathartique du processus onirique. Le rêve sert en quelque sorte d'exutoire aux pulsions refoulées durant la vie éveillée. En ce sens, par son action salutaire et rafraîchissante, il permet de décharger sans entraves les émotions réprimées, le trop-plein d'énergie refoulée. Nous trouvons une belle illustration de cette libération d'énergie dans *Illusions*, lorsque Richard, par le biais du rêve, procède inconsciemment à un défolement de ses émotions :

Mercredi matin, il est six heures, je ne suis pas réveillé et BRAOUM! il se produit un énorme bruit, avec une violence soudaine, semblable à une symphonie d'explosions géantes; des chœurs de milliers de voix, des paroles en latin, des violons, des timbales et des trompettes

⁸⁸ Jean Guillaumin, *Le rêve et le moi : rupture, continuité, création dans la vie psychique : Sept études psychanalytiques sur le sens et la fonction de l'expérience onirique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 96-97.

⁸⁹ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, J. Corti, 1967, p. 81.

hurlant à faire vibrer les vitres. Le sol trembla, mon zinc dansa sur ses roues et je bondis dessous l'aile. [...]

-Arrête! Arrête! Coupe la musique! ARRÊTE!

*Shimoda hurla si fort et si furieusement que je pus distinguer sa voix par-dessus le vacarme. Et tout s'arrêta aussitôt, tandis que les échos continuaient de gronder au loin. [...] Puis il y eut un **chant sacré** très doux, paisible comme la brise - **Beethoven dans un rêve**. [...]*

*-J'ai dit : ARRÊTE! [...] Un peu de musique céleste n'est pas désagréable, dans **l'intimité de notre** propre esprit, et peut-être en certaines occasions particulières, mais pour commencer la journée, non merci! Et surtout à ce niveau d'écoute. Qu'est-ce qu'il te prend? (I, 81-82)*

Dans cet extrait, les frontières du rêve éclatent. Ce à quoi Richard rêvait *devient* la réalité; Shimoda *entend* ce qui se déroule dans l'esprit de son compagnon. Même après le réveil brutal de Richard, les sons de son rêve continuent de se disperser. Enfin, pour conclure nos propos, notons que la fonction cathartique complète les autres fonctions, dans le sens où elle parachève un processus de rééquilibrage; elle permet tout simplement de purger la psyché.

* * *

*

Si nous avons brossé le tableau des théories du processus onirique, c'est avant tout pour mieux saisir les enjeux qui se dégageront lors de notre interprétation des œuvres littéraires choisies pour notre analyse. Voyons comment sont mis en application tous ces concepts dans les textes.

La mémoire rêve, la rêverie se souvient
(Gaston Bachelard)

CHAPITRE QUATRIÈME

LES MANIFESTATIONS DU PROCESSUS ONIRIQUE COMME ÉTANT INDUCTIVES DE RÉVÉLATIONS DANS LES ŒUVRES SPIRITUELLES

Dans les récits à portée spirituelle que nous avons sélectionnés, bon nombre de révélations dictant aux personnages la route à suivre sont apportées par le biais du processus onirique. Il serait donc important à présent de décrypter les messages révélés dans les rêves contenus dans les oeuvres. Notons que pour notre analyse, nous considérerons toutes les formes de l'expérience onirique que nous avons précédemment répertoriées, c'est-à-dire tant les rêves, les rêveries, les songes que les visions. Toutes ces manifestations oniriques comportent différentes variantes et s'intègrent chacune, d'une manière spécifique, au récit romanesque. En fait, « la plupart des rêves artificiels créés par les poètes sont destinés à être ainsi interprétés symboliquement : ils rendent la pensée de l'auteur sous un déguisement où notre expérience découvre les caractères de

nos propres rêves⁹⁰ ». Tentons donc d'analyser, à la lumière des connaissances théoriques expliquées précédemment, le corpus qui nous occupe.

Les produits de la nature sont les originaux des images oniriques
(G. H. Schubert)

4.1- Les événements qui génèrent l'apparition des rêves dans la quête initiatique

Portons notre attention sur les manifestations du processus onirique, et plus particulièrement sur le contexte d'apparition des rêves. Dans les quatre œuvres étudiées, les auteurs ont choisi de faire intervenir les rêves dans des contextes-clés de l'histoire. Ces rêves sont, de fait, essentiels dans la progression spirituelle des personnages. Comme Béguin le souligne, le rêve « est la porte qui s'ouvre sur le monde intemporel, la voie par où l'on atteint [...] l'espoir infini. Dès lors, la cime gravie, le mystique peut se retourner vers le monde, dont il est arrivé à se détacher⁹¹ ». Les rêves influencent les personnages dans leurs actions; ils sont un miroir de leur situation. Ils composent, en quelque sorte, un mythe propre à chacun qui explique le monde et la vie. Toutefois, les rêves renferment des éléments qui peuvent difficilement être cernés ou interprétés. Cela est dû au fait que dans cette émergence du surréel que semble l'expérience onirique, le lieu et l'espace deviennent flous, déformés. Ces transgressions des lois de la physique manifestent les correspondances mystiques qui unissent les êtres et les choses. À cet égard, le rêve s'avère l'un des moyens pour guider les héros sur leur chemin initiatique.

Dans *L'Alchimiste*, un rêve est l'élément déclencheur de la quête entreprise par Santiago. Grâce à son expérience onirique, il abandonne ce qui, jusqu'alors, constitue sa

⁹⁰ Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 91.

⁹¹ Béguin, op. cit., p. 213-214.

vie. La récurrence de ce rêve met la puce à l'oreille de Santiago : « Il avait fait le même rêve que la semaine précédente et, de nouveau, s'était réveillé avant la fin » (A, 12); « Cette nuit-là, il avait eu le même rêve qu'il avait déjà fait » (A, 22). Sans ce rêve, il n'y aurait point eu de parcours spirituel ni de remise en question de son existence. Car, par le biais de cette expérience onirique, le jeune homme pense à « tous les chemins qu'il [a] parcourus, et à l'étrange façon dont Dieu lui [a] montré le trésor » (A, 219). En fait, les *signes* présents tant dans ses rêves qu'au fil de son parcours lui permettent de progresser jusqu'au bout de sa quête. Les rêves se révèlent être justement l'une des voies par lesquelles sont transmis au héros des indices sur la route qu'il doit suivre.

Par ailleurs, lorsque Santiago part à la recherche de son trésor à travers le désert, il fait un arrêt dans une Oasis, lieu où il rencontre l'Alchimiste. Le héros, en contemplant le désert, a une vision : celle d'une armée envahissant l'Oasis – habituellement renommée pour être un terrain neutre en temps de guerre. Cette vision a des répercussions sur le reste du parcours du protagoniste, car c'est grâce à ce moment d'éveil que l'Alchimiste le reconnaît comme étant son élève. Cette rêverie éveillée intervient donc à un moment-clé du récit : elle met en scène la rencontre cruciale entre Santiago et l'Alchimiste. Une fois de plus, l'expérience onirique fait bifurquer la route du héros pour qu'il puisse rencontrer la personne-ressource qui l'aidera à progresser dans sa quête. Se réalise aussi, par le biais du rêve d'un voleur qui dépouille le héros, le destin ironique de Santiago :

*Ici, exactement là où tu te trouves, il y a maintenant près de deux ans, j'ai fait un **rêve qui s'est répété**. J'ai rêvé que je devais aller en Espagne, chercher dans la campagne une église en ruine où les bergers allaient souvent dormir avec leurs moutons, et où un sycomore poussait dans la sacristie; et si je creusais au pied de ce sycomore, je trouverais un trésor caché. (A, 216-217)*

C'est exactement au même endroit, au pied du même sycomore, que Santiago fait son rêve récurrent, au tout début de son parcours initiatique. Tout ce voyage est donc effectué pour revenir à la case départ. Mais cette case départ n'a plus tout à fait les mêmes couleurs aux yeux de Santiago. Le héros est indéniablement *transformé* par la quête qu'il a entreprise. Au contraire de Zaché qui se perche sur un sycomore pour apercevoir le Christ, Santiago, lui, *creuse* dans la terre au pied d'un sycomore. Les ramures et l'ombrage de cet arbre sacré symbolisent, selon Chevalier et Gheerbrant, la sécurité et la protection dont jouissent les âmes outre-tombe. Y trouver un trésor, telle la récolte des fruits d'une semence, représente dès lors la participation spirituelle aux mystères de la vie, en accord avec la substance universelle, la terre. Le sycomore met en communication les trois niveaux du cosmos : le souterrain, la surface de la terre et les hauteurs. En ascension vers le ciel, l'arbre évoque un centre spirituel; en creusant près de ses racines, le héros déterre la conscience humaine et découvre ses propres potentiels enfouis. La fonction du rêve révélant l'emplacement du trésor est d'indiquer au héros qu'il s'agit d'ouvrir les yeux sur ce qui l'entoure pour découvrir la vraie richesse de la vie. Que ce soit au pied d'un arbre, au milieu du désert, d'un champ ou encore au centre d'une ville, seul celui qui est attentif au cycle de la vie et à la nature peut parvenir à trouver son propre trésor intérieur.

Dans *Illusions*, la première manifestation du processus onirique intervient lorsque Richard se questionne sur *ce qu'est*, en réalité, son ami. Son rêve lui révèle alors que Shimoda est un Maître spirituel, un messager qui circule de foule en foule. À partir de ce moment commence réellement l'apprentissage initiatique de Richard. Le rêve lui

permet de repousser ses propres limites, notamment lorsqu'il fait entendre à Shimoda la musique qui était présente dans son rêve quelques instants auparavant. De même, après la mort du Maître, le rêve devient l'un des moyens pour Richard d'entrer en communication avec Shimoda, ce qui ramène au héros l'espoir qui lui permet de poursuivre sa route sans regrets : « Il était en train de poser une pièce sur le fuselage du Travel Air, à l'endroit où le coup de fusil l'avait endommagé. [...] Je savais que j'étais en train de rêver, et je savais aussi que c'était réel. [...] - Don ! *Tu es vivant!* » (I, 152-153). Cet exemple illustre le fait qu'ici, il y a superposition du réel sur le rêve, concordance de l'état de veille et de l'état onirique. Dans cet extrait, l'expérience onirique déjoue les frontières spatio-temporelles et permet l'accession à un au-delà où les défunts pourraient entrer en contact avec leurs proches.

-Et tout ceci n'est pas un rêve? Je n'oublierai pas que je suis en train de te voir?

-Non. Tout ceci est un rêve. C'est un espace-temps différent et tout espace-temps différent est un rêve pour toute brave créature terrestre qui a un bon sens. [...] Mais tu te souviendras, oui, et cela changera tes pensées et ta vie. [...] Il y a ce lien entre nous, entre toi et moi, et les autres membres de notre famille. Si tu es arrêté par quelque problème, garde-le dans ta tête et endors-toi, nous nous rencontrerons ici près de l'avion et nous en parlerons, si tu le désires. (I, 154-155)

Dès lors, double et rêve s'entremêlent une fois de plus. Dans le rêve se retrouve, en parallèle, un double de ce monde-ci dans lequel l'espace-temps se modifie.

Le Petit Prince, quant à lui, évoque, dans sa globalité, une rêverie éveillée. En effet, le conte relève du domaine de la fantaisie, de l'imagination, du rêve; il est empreint de l'état de grâce propre à l'enfance. Derrière un conte apparemment enfantin se cache en fait, en filigrane, une initiation à la vie spirituelle dans laquelle les valeurs essentielles sont mises en lumière. Le processus onirique est intimement lié à la

contemplation des étoiles, car ce sont « des petites choses dorées qui font rêvasser les fainéants » (PP, 51); de même, les planètes inspirent le petit prince : « il s'enfonça dans une rêverie qui dura longtemps » (PP, 20). Les étoiles et les planètes, en tant que représentations des aspirations de l'homme, font depuis toujours l'objet de rêvasseries. Mais ce qui est essentiel dans le conte, c'est que les petites choses dorées tellement éloignées deviennent *accessibles* pour le petit prince. Grâce à sa foi et à sa jeunesse de cœur, il vit la plus profonde des expériences métaphysiques et spirituelles : l'Ascension.

Le réveil de la rose du petit prince semble également un moment primordial : « Sa toilette mystérieuse avait donc duré des jours et des jours. Et puis voici qu'un matin, [...] elle s'était montrée. [...] "Ah! je me réveille à peine" » (PP, 35). C'est à partir de ce moment que le petit bonhomme ressent de l'affection pour un autre être et s'y attache. Fait intéressant, nous pouvons noter que la toilette mystérieuse suppose ici que le sommeil est le lieu d'une activité. Ainsi, le réveil de sa protégée symbolise l'éclosion de l'amour et de la pureté. Grâce à sa fleur, toutes les étoiles seront désormais belles aux yeux du voyageur. Par ailleurs, dans l'œuvre, se profile une expérience onirique de l'ordre de la vision et peut-être même du délire : « Nous [avons] marché, des heures, en silence, et les étoiles commencèrent de s'éclairer. Je les apercevais comme en rêve, ayant un peu de fièvre, à cause de ma soif » (PP, 81). La vision que le narrateur a des étoiles, malgré sa fatigue, indique qu'il reste attentif à la lumière, lumière symbolisant ici la dernière étape de son cheminement initiatique. La lueur des étoiles éclaire le bout du tunnel qui est l'image des expériences et des apprentissages vécus. De plus, nous décelons une rêverie qui relève davantage du mirage propre aux régions désertiques : « Le puits que nous avons atteint ne ressemblait pas aux puits sahariens.

[...] Celui-là ressemblait à un puits de village. Mais il n'y avait là aucun village, et je croyais rêver » (PP, 84). Pourquoi, au milieu de nulle part, les deux compagnons réussissent-ils à trouver le puits qui étanche leur soif, comme dans un rêve? Le petit prince, en gardant toujours la foi, sait à ce moment qu'il faut chercher avec le cœur et non avec les yeux. Et c'est précisément lorsque le narrateur s'y attend le moins qu'ils trouvent le puits qui contient cette *eau-là*, celle qui est bonne pour le cœur. Tous les exercices oniriques que vit le héros vont en gradation et s'inscrivent en cercles concentriques, en quelque sorte, autour de sa quête.

L'expérience onirique relatée dans l'œuvre de Hesse se révèle être une carte maîtresse en ce qui a trait aux moments-clés du récit. Par exemple, lors de son cheminement, Siddhartha effectue un rêve dans lequel il se désaltère grâce au lait s'échappant du sein d'une femme, ce qui réveille la sensualité du héros : « Dans ce goût, il y avait quelque chose de l'homme et de la femme, du soleil et de la forêt, de la bête et de la fleur, des fruits et du plaisir. Il enivrait et rendait inconscient » (S, 64). Ce rêve est annonciateur en effet de sa rencontre avec Kamala, rencontre qui sera déterminante pour le reste de son parcours. Sans ce rêve et l'exploration de Siddhartha du côté de la sexualité, jamais il ne serait parvenu jusqu'au bout de sa quête. Sa rencontre avec Kamala intervient au moment où il rejette toute doctrine et veut faire son propre apprentissage.

Par ailleurs, si ce rêve sensuel annonce à Siddhartha la venue d'un amour, un autre songe l'avertit qu'il est temps pour lui de retrouver sa liberté et de continuer sa

route dans la nature, loin de Kamala. En effet, Siddhartha « [a] un songe, dans lequel il [croit] voir un avertissement » (S, 92), avertissement qui a pour effet de faire dévier une fois de plus son parcours. Ce songe lui montre « à quel point la volupté était apparentée à la mort » (S, 92), et que la peur de vieillir le guette. Ce rêve marque le début d'un nouveau tournant dans la quête de Siddhartha. De plus, un deuxième rêve vient confirmer le même message : le héros rêve que l'oiseau chanteur que Kamala garde dans une cage dorée se meurt, tout comme l'oiseau dans le cœur de Siddhartha. Cette expérience onirique a des répercussions indéniables sur les agissements du protagoniste, car sans ce rêve, Siddhartha n'aurait pas repris le droit chemin et se serait lancé à corps perdu dans la luxure et l'avidité. Enfin, le héros voit l'action salutaire d'un autre sommeil, mais qui, cette fois-ci, demeure sans rêve : « Ce sommeil n'avait-il pas quelque chose de merveilleux? Jamais, après avoir dormi, il ne s'était senti si reposé, si frais, si rajeuni! » (S, 102). Ce sommeil permet l'éclosion, le réveil de son nouveau moi. Ceci sous-entend que le sommeil avec rêve présiderait à la transformation du personnage et que le sommeil sans rêve signifierait, quant à lui, la fin du travail de construction.

Le rêve n'est rien d'autre que poésie involontaire
(Albert Béguin)

4.2- Les symboles dans les rêves : une clé d'interprétation de la mission des personnages

Au cours de nos lectures des œuvres, nous avons remarqué la récurrence de symboles qui, à notre avis, constituent des points d'ancrage lors des parcours initiatiques. Ces symboles pourraient, au premier regard, être considérés comme des éléments muets de l'univers romanesque, mais nous verrons combien ils sont importants. Pour comprendre la portée des symboles, il nous faut concevoir une universalité,

universalité explorée dans la notion d'inconscient collectif développée par Jung. Le rêve serait ainsi, en quelque sorte, le terrain du sens universel. Par ailleurs, les symboles sont conducteurs du message profond véhiculé dans les œuvres et sont porteurs, par le fait même, de la mission de vie des héros. Dans la perspective du parcours initiatique des protagonistes, n'oublions pas que « les processus naturels de transformation se font connaître avant tout par le rêve⁹² ». Les symboles oniriques, par leur fonction créatrice, visent à rendre compte d'une conscience davantage éclairée. En ce sens, le rêve « est issu du berceau de l'humanité, intemporel, a-culturel et chargé de significations⁹³ ». Dans les rêves et les rêveries étudiés dans les quatre œuvres, il y a des symboles récurrents qui méritent qu'on s'y arrête. Nous prêterons une attention particulière à l'oiseau, au serpent, à l'argent, à l'élément liquide, à l'élément aérien et au désert. Nous aurons ainsi l'occasion de voir que le rêve est un temple où se « transfigure tout spectacle, où toute image devient symbole et langage mystique⁹⁴ » et de constater combien l'expérience onirique est primordiale dans l'évolution spirituelle des personnages.

4.2.1- L'oiseau : symbole des aspirations spirituelles des personnages

À plusieurs reprises dans les œuvres sélectionnées, un symbole se démarque plus particulièrement par sa récurrence : l'oiseau. Selon Bachelard, cet animal représente le plus haut degré de l'évolution spirituelle, par sa capacité à prendre son envol vers les cieux. Ainsi, l'oiseau est-il « une rondeur pleine, il est la vie ronde. [...] Il est certainement le sommet, sublime et divin, de concentration vivante. [Il faut considérer]

⁹² Carl Gustav Jung, *L'Âme et le Soi. Renaissance et individuation*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 37.

⁹³ Ripa, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁴ Béguin, *op. cit.*, p. 49.

l'être de l'oiseau dans sa situation cosmique, [...] enclose dans une boule vivante, au maximum par conséquent de son unité⁹⁵ ». L'image du volatile n'est pas étrangère à la représentation de l'âme et à celle des aspirations de l'homme. Il est d'autant plus intéressant de noter que dans les rêves, selon Chevalier et Gheerbrant, l'oiseau est un des symboles de la personnalité du rêveur, comme si un certain dualisme de la personnalité non intégrée se reflétait dans l'image onirique de l'oiseau. De tout temps, l'humain a envié l'oiseau parce qu'il volait; Bachelard même reconnaît le désir de l'homme de devenir « un sur-oiseau qui [...] traverser[ait] les espaces infinis entre les mondes. [...] Notre âme, en s'échappant de l'enveloppe charnelle qui la retient en cette vie inférieure, s'incarne[rait] en un corps glorieux plus léger, plus rapide que celui de l'oiseau⁹⁶ ». C'est peut-être l'agilité de ce dernier à se mouvoir dans l'espace qui fait autant rêver l'homme.

Il est indéniable que le symbole de l'oiseau, en regard de la quête spirituelle, occupe un rôle primordial dans cette grande rêverie éveillée que constitue le récit du *Petit Prince*. Grâce aux oiseaux commence le voyage du petit prince, car le petit bonhomme profite, « pour son évasion, d'une migration d'oiseaux sauvages » (PP. 38), un peu à la Nils Holgersson, nous en conviendrons.

Dans *L'Alchimiste*, le symbole de l'oiseau intervient, lors de la vision de Santiago déjà évoquée plus haut, à un point crucial de sa quête.

⁹⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1972, p. 212.

⁹⁶ Bachelard, *L'air et les songes*, op. cit., p. 82.

Il vit deux éperviers qui volaient très haut dans le ciel. Il observa les rapaces, et les figures qu'ils dessinaient en volant. C'étaient apparemment des lignes désordonnées, mais elles avaient cependant un sens pour lui. [...] Subitement, l'un des éperviers descendit en piqué pour attaquer l'autre. À ce moment précis, le jeune homme eut une soudaine et brève vision : une troupe armée envahissait l'Oasis, l'épée au poing. (A, 137-138)

L'auteur aurait pu choisir n'importe quel autre symbole animalier pour figurer dans sa vision; mais l'oiseau, par son agilité, sa liberté et sa vivacité, remplit son rôle de messager à la perfection. Le volatile est en communion avec la pensée de Santiago. L'oiseau, étroitement associé à l'âme, est désigné pour représenter le moment-clé qui marque un tournant dans le parcours de Santiago : l'attaque de l'Oasis et, par le fait même, la rencontre avec le maître alchimiste. Ainsi, à travers la vision, le héros et l'animal ne forment plus qu'une seule conscience. L'oiseau, par sa force et sa beauté, représente, selon Chevalier et Gheerbrant, le principe céleste; dès lors, il est à l'image du niveau d'évolution spirituelle de Santiago.

Dans l'œuvre de Hesse, le symbole de l'oiseau est primordial dans le parcours de Siddhartha. Le « petit oiseau chanteur d'une grande rareté » (S, 96) qui apparaît dans son rêve sert de guide pour le héros, car si le personnage a fait « quelque chose de bien, [c'est qu'il a] entendu chanter le petit oiseau dans [sa] poitrine et [qu'il a] obéi à sa voix » (S, 109). (On remarque la même chose dans *Le Petit Prince* lorsque le narrateur sent battre le cœur du petit voyageur « comme celui d'un oiseau » (PP. 88).) Dès lors, cette représentation prend sa source dans un désir de symboliser les « états spirituels, les anges, les états supérieurs de l'être⁹⁷ ». Siddhartha accède à un autre niveau de conscience lorsqu'il est frappé de voir, dans son rêve, que l'« oiseau, qui habituellement saluait de son chant les premiers rayons du soleil, [est] devenu silencieux » (S, 94),

⁹⁷ Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 695.

comme si l'expérience onirique du héros devait aboutir inévitablement au Réveil de Siddhartha. Cette prise de conscience qu'effectue Siddhartha s'accompagne d'un changement d'attitude. Que la vie soit éphémère le rend conscient de ce qui l'entoure et lui permet d'éprouver son impuissance face au combat contre la mort. C'est justement grâce à cette mort que s'inaugure un autre cycle, car il en va ainsi de la vie. Libéré de sa cage, l'oiseau, symbole de l'âme, a un rôle d'intermédiaire entre la terre et le ciel, ce qui correspond bien au désir de Siddhartha de s'envoler vers « l'ailleurs ». Son oiseau n'est « donc pas mort, comme il croyait l'avoir remarqué? Non! Mais autre chose en lui [est] mort, qui demandait depuis longtemps à mourir. [...] N'[est]-ce pas son moi, ce moi mesquin, anxieux et orgueilleux contre lequel il avait lutté? » (S, 109-110). La révélation de la mort de l'oiseau l'oblige à remettre en question sa propre existence. Certes, l'oiseau de son rêve retrouve liberté et légèreté, mais il y a plus important encore : l'oiseau à l'intérieur même de Siddhartha est aussi libéré. En effet, « qu'un héron vînt à passer au-dessus de la forêt de bambous et Siddhartha s'identifiait aussitôt avec l'oiseau, il volait avec lui au-dessus des forêts et des montagnes, il devenait héron » (S, 32-33). Cette capacité à devenir ce qui *est*, à devenir Unité avec la nature, propulse Siddhartha aux confins de toutes matières, sciences, états ou pensées.

En ce sens, l'image de l'oiseau ne saurait être complète sans évoquer l'essence mythique qui l'accompagne, plus particulièrement sous l'effigie d'Icare, « symbole de la démesure et de la témérité⁹⁸ » et, par le fait même, de la folie des grandeurs qui lui est associée. Siddhartha, dans ses rêveries, se sent attiré par l'ailleurs intemporel qui semble

⁹⁸ *Ibid.*, p. 517.

suspendu au-dessus de lui. Icare est ainsi « l'image de l'âme qui prétend s'élever vers les cieux sur les ailes d'un faux amour⁹⁹ », faux amour qui relève, dans le cas de Siddhartha, d'un Moi mesquin qui le fait plonger dans des tourments, car il a « goûté à la richesse, il [a] goûté à la volupté, à la puissance » (S, 87). Cependant, ce ne sont pas seulement ses ailes que Siddhartha a failli voir se brûler dans son ascension : c'est son corps-désir, ce corps empli d'avidité qui le consume. Sa passion se transforme ainsi en espoirs déçus, et le feu, en cendres.

Jetons maintenant un regard sur le serpent, car bien souvent, celui qui observe la nature apprend que l'« oiseau révé[e] la présence d'un serpent à proximité » (A, 52), tel qu'en fait l'expérience Santiago.

4.2.2- Le serpent : pour une représentation de la vie et de la mort

Un autre symbole possède son importance dans les œuvres à caractère initiatique : le serpent. En fait, ce dernier s'oppose à l'oiseau comme le symbole du monde terrestre à celui du monde céleste. Selon Chevalier et Gheerbrant, le serpent représente un complexe archétypal lié à la froide, gluante et souterraine nuit des origines : tous les serpents possibles forment ensemble une « unique multiplicité primordiale, une indémembrable Chose primordiale, qui ne cesse de se détortiller, de disparaître et de renaître¹⁰⁰ ». En tant qu'animal aux réactions imprévisibles, le serpent représente, d'une part, la vie qui persiste dans des conditions difficiles où nul autre que lui ne survivrait longtemps et, d'autre part, la menace d'une mort qu'il peut infliger. Le

⁹⁹ *Ibid.*, p. 517.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 868.

serpent, par son caractère sinueux, demeure ambigu, car l'homme ne peut prévoir ses intentions.

Lorsque le petit prince a son premier contact avec la planète Terre, infiniment plus vaste que son astéroïde, il n'aperçoit qu'une immensité « toute sèche, et toute pointue et toute salée » (PP, 68), loin des petites choses dorées – les étoiles – qui le font tant rêver. Dans cet étrange paradis, le premier guide du visiteur céleste sera, comme dans la Genèse, un serpent. Dans les rêveries mises en scène par Saint-Exupéry, le serpent est mince comme un doigt, mais il est « plus puissant que le doigt d'un roi » (PP, 64). Il met même en garde l'enfant contre sa force et son pouvoir : « Celui que je touche, je le rends à la terre dont il est sorti » (PP, 64). Le serpent, par sa puissance, est aux antipodes de la fragilité du petit voyageur. Pourtant, une étrange communion réunit les deux êtres lors des rêveries. Il n'est pas innocent que le narrateur, petit garçon, se soit exercé à faire des « dessins de serpents boas ouverts ou fermés » (PP, 14). Le reptile, présent dans l'imaginaire social, fait très tôt partie des connaissances des enfants. De fait, le petit prince est conscient du danger que représente l'animal : « Les serpents, c'est méchant. Ça peut mordre pour le plaisir... » (PP, 92). Or, c'est justement grâce au venin du serpent que la mort du petit prince s'effectue en douceur : « Il n'y eut rien qu'un éclair jaune près de sa cheville. Il demeura un instant immobile. Il ne cria pas. Il tomba doucement comme tombe un arbre. Ça ne fit même pas de bruit, à cause du sable » (PP, 95). Comme la douce torpeur qui enveloppe l'être qui sommeille, le départ du petit prince est enveloppé d'émotion, de recueillement, de simplicité sereine. Le serpent emporte le petit prince vers la mort tel Morphée vers le pays des rêves.

De son côté, dans ses rêveries éveillées, Siddhartha constate « qu'une chose s'[est] détachée de lui, comme la peau se détache du serpent, qu'une chose n'exist[e] plus en lui » (S, 53), qu'il est un autre homme. L'image de la mue symbolise la transformation spirituelle du héros. Cette rêverie éveillée annonce la métamorphose de l'ancien Siddhartha en un nouveau Siddhartha; elle présente la démarcation entre le jeune homme naïf qu'il était autrefois et l'homme qu'il est devenu, attentif à l'éveil spirituel de son être. De plus, lors d'un autre rêve, est mis de l'avant le fait que si le serpent est l'image des instincts premiers et profonds, il ne faut pas écarter l'idée d'un rapprochement avec la sexualité, avec toute l'insinuation et le frottement que l'animal suggère, car le serpent est « à la fois matrice et phallus¹⁰¹ ». Le parallèle entre le serpent et la sexualité est présent dans le rêve lorsque Kamala provoque Siddhartha « au jeu d'amour, l'enlaçant avec une *ardeur douloureuse* entremêlée de *morsures* et de pleurs, comme si elle [veut] savourer jusqu'à la dernière goutte ce plaisir éphémère et vain » (S, 92). Ironie du sort, Kamala meurt des suites de la morsure d'un « petit serpent noir » (S, 124). La renaissance et la disparition symbolisées par le serpent procéderaient ainsi d'une alliance entre la vie et la mort, ce qui n'est peut-être pas sans rapport avec l'image de l'ouroboros qui apparaît en filigrane dans l'œuvre :

Siddhartha réfléchissait ainsi, il s'arrêta soudain, comme si un serpent se fût trouvé sur sa route. Une chose disparaissait tout à coup : puisqu'en effet, il était un autre homme, il lui fallait donc commencer une vie toute nouvelle. [...] À l'instant même où il venait de s'arrêter comme s'il avait vu un serpent sur sa route, une autre opinion s'imposait tout à coup à son esprit en éveil : « Je ne suis plus ce que j'étais ». (S, 56)

L'ouroboros renferme les idées de mouvement, de continuité, d'éternel retour. Selon Chevalier et Gheerbrant, le serpent qui se mord la queue marque un changement tel qu'il

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 876.

semble « émerger à un niveau supérieur, le niveau de l'être céleste ou spiritualisé [...]; il transcende ainsi le niveau de l'animalité, pour avancer dans le sens de la plus fondamentale pulsion de vie¹⁰² ». Cependant, condamné à un perpétuel retour, le serpent semble aussi indéniablement lié à la pulsion de mort. Par conséquent, il trouve là sa complémentarité avec l'oiseau.

4.2.3- L'argent : remise en question des valeurs de la société

Quoi de mieux pour figurer le contraire de l'essence spirituelle que les biens matériels? L'argent représente, pour nos héros, la tentation; il fait partie du parcours des protagonistes, car il constitue, par l'attrait malsain qu'il exerce, une épreuve à surmonter. C'est ce sentiment que « la vie a un sens plus vaste que la simple existence individuelle qui permet à l'homme de s'élever au-dessus du mécanisme qui le réduit à gagner et à dépenser¹⁰³ ». Les auteurs profitent ainsi des incartades des personnages pour effectuer une critique des valeurs de la société. Au cours des rêveries éveillées mises en scène par Saint-Exupéry, l'argent est utilisé pour faire la critique de notre société. Avec ses cinq cent un millions six cent vingt-deux mille sept cent trente et une étoiles, le businessman rencontré par le petit prince incarne un peu la frénésie de l'homme à vouloir tout posséder :

- *Et à quoi cela te sert-il de posséder les étoiles?*
- *Ça me sert à être riche.*
- *Et à quoi cela te sert-il d'être riche?*
- *À acheter d'autres étoiles, si quelqu'un en trouve. (PP, 51)*

L'homme est ainsi tellement occupé à accumuler qu'il en oublie l'essentiel. De même, le travail de l'allumeur de réverbères représente l'absurdité de certaines règles sociales :

¹⁰² *Ibid.*, p. 716.

¹⁰³ Carl Gustav Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1997, p. 151.

« La consigne n'a pas changé, dit l'allumeur. C'est bien là le drame! La planète d'année en année a tourné de plus en plus vite, et la consigne n'a pas changé! » (PP, 54). L'auteur montre les vices et les cercles vicieux de notre civilisation. Il procède à une scrutation à la loupe de la planète, où tous les défauts subissent un grossissement, dirait-on. Il fait la critique de la société mécanisée, de l'abrutissement de l'homme, d'une érudition trop spécialisée.

Dans *L'Alchimiste*, tout le symbolisme de l'argent est chapeauté, dans le récit, par le rêve récurrent qui annonce au héros la découverte d'un trésor. En fait, le personnage de l'Anglais que Santiago rencontre incarne le type même de celui qui, le nez dans ses livres, ne cherche qu'à fabriquer de l'or au lieu de découvrir ailleurs les vraies réponses qu'il poursuit. L'auteur accomplit également une critique des valeurs de la société : « Tout évolue, dans l'Univers. Et, pour ceux qui savent, l'or est le métal le plus évolué. [...] Et, au lieu d'être le symbole de l'évolution, l'or est devenu le signe des guerres » (A, 185). Cela nous amène à considérer le fait que si, au terme de sa quête, le héros de *L'Alchimiste* déterre, comme l'annonce son rêve, un trésor rempli de biens précieux, ce dernier ne représente rien si on le compare au trésor intérieur qu'il a découvert au fil de son cheminement spirituel.

Quant à Siddhartha, il est aussi confronté à l'attrait qu'exerce sur lui l'argent. Le processus onirique coïncide, entre autres, avec la période d'excès du héros : « Lui qui, sur un coup de dés, perdait des sommes folles et en riait devint plus sévère et plus tracassier dans son commerce, et la nuit, il lui arrivait même de **rêver d'argent** » (S, 91). En combattant l'avarice, Siddhartha redécouvre le vrai sens de sa quête. Si son

parcours n'avait pas bifurqué dans la direction du vice, sa recherche identitaire aurait été incomplète, car il n'aurait pas vécu toutes les expériences qui lui ont permis d'ouvrir les yeux. À l'intérieur même de Siddhartha sont contenues ses réponses : « c'est de moi seul que j'apprendrai, que je serai l'élève, c'est par moi que je saurai le mystère qu'est Siddhartha » (S, 54). C'est pourquoi il fait l'expérience de vivre avec les hommes avides, cupides et orgueilleux. S'il y a un salut, il ne s'atteint pas par une vie d'ascèse et de contemplation, mais en s'enfonçant dans le monde, en « vivant l'expérience la plus riche et la plus diverse possible, en partant à l'aventure – et seul celui qui a pris des risques, qui a accepté de tromper et de souffrir peut espérer savoir un jour ce qu'est la sagesse¹⁰⁴ ». C'est ce que lui dévoilent ses rêves d'argent. L'homme qui cherche à atteindre un but se doit de le réaliser, car il pense trouver ainsi la liberté. Paradoxalement, c'est justement à cause de cette liberté qu'il peut s'ouvrir à tout, ce qui revient à considérer qu'il peut n'avoir aucun but et être heureux tout de même. Voilà la notion du vide et du plein qu'expérimente Siddhartha. Le processus d'individuation s'avère ici le moyen par lequel il accède à une meilleure compréhension de sa spiritualité et de son être, ce qui lui permet d'aller au-delà des frontières préétablies par les doctrines religieuses et de l'attrait qu'exerce sur lui l'argent.

4.2.4- L'élément liquide comme principe de fusion cosmique

À bien des égards, l'élément liquide recèle une richesse symbolique dont nous ne pouvons taire l'importance dans les œuvres choisies. Les expériences oniriques sont étroitement liées à l'eau. En fait, l'être qui plonge en elle communique avec le cosmos et fusionne au reste de l'univers. Si nous savons que l'eau est source de régénération et de

¹⁰⁴ Quilliot, *op. cit.*, p. 106.

pureté, ne négligeons pas, par ailleurs, de mentionner qu'elle est le seul élément qui est, tel qu'en lui-même, susceptible de se manifester sous les trois états – liquide, solide, gazeux – et à pouvoir subir une telle transmutation.

Attardons-nous sur ce qui, pourrait-on dire, insuffle la vie à Siddhartha. En effet, lors d'une de ses rêveries, l'eau possède la capacité de transformer Siddhartha en homme nouveau. L'ambiguïté entre, d'une part, les flots tourbillonnants qui l'attirent vers la mort et, d'autre part, la course joyeuse de l'onde, ouvre Siddhartha aux multiples possibilités de l'existence. Dans *L'eau et les rêves*, Bachelard s'attarde particulièrement à la thématique du fleuve et à son rôle lors des rêveries, fait intéressant qu'il convient ici de mettre en lien avec le roman de Hesse :

*[Le fleuve], malgré ses mille visages, reçoit une unique destinée; sa source a la responsabilité et le mérite du cours entier. [...] Le rêveur qui voit passer l'eau évoque l'origine légendaire du fleuve, la source lointaine. Il y a un évhémérisme en puissance dans toutes les grandes forces de la nature.*¹⁰⁵

Nous pourrions, *a fortiori*, nous interroger quant à l'omniprésence de l'eau lors des expériences oniriques, comme si Siddhartha avait besoin d'entendre le roulement des vagues pour accéder aux moments « d'Éveil » de son être. C'est au moment où Siddhartha atteint enfin l'extase que cette vision devient possible. Grâce à cette expérience onirique, l'élément liquide devient le *centre* pour Siddhartha, son Cosmos, un passage pour recommencer la vie. Rappelons-nous que c'est la traversée du fleuve qui le mène à débiter une nouvelle vie chez les hommes, tout comme c'est au bord du même fleuve qu'il décide de commencer la vie de passeur qu'il choisit ensuite: « dans ces flots bouillonnants [...] l'ancien Siddhartha, fatigué et désespéré, s'était enseveli

¹⁰⁵ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Le Livre de Poche, Biblio essais, 1998, p. 173.

aujourd'hui. Mais l'homme nouveau qu'il était les aimait déjà profondément » (S, 111). Siddhartha représente donc l'homme qui vient de naître et de s'éveiller à une vie nouvelle, ce qui s'est fait par contact avec l'eau vitale. D'ailleurs, le héros parvient à *fusionner* avec l'eau, à un tel point que :

Tous ces visages reposaient, s'écoulaient, procréaient, flottaient, se fondaient ensemble; au-dessus d'eux planait quelque chose de mince, d'irréel, semblable à une feuille de verre ou de glace, sorte de peau transparente, valve, moule ou masque liquide, et ce masque souriait, ce masque c'était la figure souriante de Siddhartha. (S, 157-158)

Dès lors, il n'y a plus de temps; l'eau qui fuit représente le changement voué à l'intemporalité, à l'ici-maintenant. Pour se sortir de la léthargie dans laquelle le plonge sa rêverie éveillée, Siddhartha entend du plus profond de lui-même le monosyllabe « *Om* »; c'est le fleuve qui, chantant d'une voix plaintive, retentit en lui. Dans le plus grand des désespoirs de son existence, il écoute ce son primordial *inaudible*, le son créateur à partir duquel se développe la manifestation, l'image du Verbe. La voix du fleuve se présente ici comme étant la musique de toutes les vies de l'univers. D'après Chevalier et Gheerbrant, le son « Om » est « l'*Impérissable*, l'*Inépuisable* [...] ». Il correspond à l'Unité indifférenciée, et donc à la réalisation spirituelle de la plus haute importance, le mantra parmi les mantras¹⁰⁶ ». De plus, symbole le plus fort de la divinité, ce son émanant du fleuve résume en lui-même le *souffle créateur*. C'est pourquoi Siddhartha se sent autant interpellé par la force et la puissance de ce son mis au service, en quelque sorte, de sa quête spirituelle.

Si la présence de l'élément liquide est indissociable de la quête spirituelle, son *absence* est tout aussi signifiante. Dans les rêveries proposées dans *Le Petit prince*, les

¹⁰⁶ Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 700.

deux comparses, assoiffés au milieu du désert, n'ont d'autre choix que de chercher un puits dans lequel ils pourraient enfin trouver de l'eau. Le thème de la soif est traditionnel de la pensée mystique. Nous n'avons qu'à songer à Jésus qui a fait boire de l'eau à la Samaritaine au puits de Jacob. Comme le remarque Le Hir, la sécheresse a une portée symbolique qu'il ne faut pas négliger :

*Dans ce moteur en panne, on a vite reconnu l'âme même de l'auteur et la provision d'eau qui s'épuise est l'image de la grâce qui tarit dans l'âme, lorsqu'elle n'est plus alimentée. Tous les écrivains de la vie intérieure ont décrit la **sécheresse dont souffre l'âme à certains moments de sa croissance spirituelle**; mais ils ont affirmé aussi la nécessité et la vertu de ces états de sécheresse. [...] La panne de son moteur – image du **désarroi spirituel** – oblige Saint-Exupéry à souffrir de l'aridité du désert. Pourtant, c'est là qu'il découvre le puits dont l'eau étanchera sa soif.¹⁰⁷*

Finalement – ou miraculeusement? –, alors qu'« [il croit] rêver » (PP, 84), le héros, accompagné de son ami, trouve un puits : « C'était doux comme une fête. Cette eau était bien autre chose qu'un aliment. Elle était née de la marche sous les étoiles, du chant de la poulie, de l'effort de mes bras. Elle était bonne pour le cœur, comme un cadeau » (PP, 85). L'eau représente ici le couronnement des efforts prodigués afin de parvenir au bout de la quête initiatique. Elle est un présent unique de la vie; elle symbolise la matière essentielle grâce à laquelle l'homme vit.

Pour Richard Bach, l'eau recèle un pouvoir d'illusion. Le héros, au cours de son apprentissage avec le Maître Shimoda, est confronté au fait que, comme dans un rêve, la substance prend la forme que lui donne la pensée. Cependant, le personnage ne rêve pas; il est tout au contraire en état d'éveil *absolu*, réceptif totalement au dynamisme vital. Tel que le produirait le processus onirique, l'état de symbiose avec la nature transpose le personnage dans une dimension ne possédant ni espace défini, ni frontières préétablies.

¹⁰⁷ Le Hir, *op. cit.*, p. 48.

L'auteur joue avec les diverses propriétés de la matière; il interchange les caractéristiques propres aux différents éléments. Eau, terre et air se fondent en un grand Tout.

Il se mit à marcher, et dépassa bientôt de quelques mètres le rivage, sur la surface même de la mare. [...] La mare semblait un mirage de canicule par-dessus un lac de pierre. Il se tenait debout sur la surface rigide et pas une vaguelette, pas la moindre éclaboussure ne venait effleurer ses bottes. [...]

- Regarde. L'eau peut être solide (il tapa du pied : le son était sec comme s'il avait frappé un rocher) ou ne pas être solide (il tapa du pied de nouveau et l'eau jaillit sur nos jambes). (I, 100-101)

L'auteur recrée un univers indifférencié, composé d'un seul élément, à l'image de l'eau qui possède le pouvoir de se manifester sous l'état liquide, solide ou gazeux. Ainsi, l'eau, la terre et le ciel participent-ils d'une matière unique. Richard apprend que ce monde n'est ni solide, ni liquide, ni aérien, mais participe, comme l'eau, des trois états; il est tous les trois en même temps et sans contradiction. La terre, génitrice universelle et nourricière par excellence, se transforme en eau, démontrant par le fait même que ce que l'homme appelle « miracle » n'est, en réalité, qu'une illusion née de la manipulation de la matière. Le rapport de Shimoda à la matière ne relève pas que du simple plan physique; c'est grâce à sa foi, à son degré d'évolution spirituelle, que le personnage module, selon sa pensée, les choses qui l'entourent : « Lorsque ses pieds touchèrent le sol, le sable et l'herbe de la rive, il commença à s'enfoncer. [...] Il nagea un moment dans la prairie, la faisant éclabousser tout autour de lui en grosses gouttes noires et gluantes » (I, 101-102). Lorsqu'il nage dans ces ondes mystiques qui ne possèdent aucune surface – ou alors leur surface est partout –, Shimoda participe de l'unité cosmique. De plus, concevoir l'eau et l'air comme une matière indifférenciée ne se révèle être, aux yeux de Shimoda, qu'une question de perception :

Si tu veux que l'eau soit liquide, bois-la. Si tu veux qu'elle soit air, fais comme si elle était de l'air, respire-la. [...] Puis je me couchai à plat ventre, j'enfonçai mon visage dans le bleu, et je me mis à respirer, plein de confiance. Je respirai quelque chose comme de l'oxygène liquide tiède, sans suffoquer. (I, 101)

Nous présumons alors toute la portée de l'expérience du héros qui *respire* l'eau. Ce dernier, en incorporant l'élément liquide, se fond non seulement au reste du cosmos, mais fait *couler* en lui la vie elle-même. Le souffle de la vie se confond avec le fleuve de la vie, en quelque sorte. Les deux éléments se complètent l'un par rapport à l'autre. Et s'il est vrai que l'élément liquide participe d'une fusion cosmique, l'élément aérien, quant à lui, représente les aspirations du personnage et son désir d'élévation spirituelle. Il serait donc temps, à présent, de nous pencher sur l'air et le mouvement ascensionnel qu'il suggère.

4.2.5- L'élément aérien et le mouvement ascensionnel

Nous nous en voudrions de passer sous silence le fait que l'élément aérien, indéniablement lié à la quête spirituelle, relève aussi d'une poétique de la rêverie. Signalons que nous nous attarderons sur les deux composantes de ce que nous appelons l'« élément aérien ». En effet, nous traiterons, d'une part, « des airs » et, d'autre part, de l'élément « air ».

À maintes reprises, dans le corpus étudié, une place de choix est réservée à la thématique des airs et à tous les symboles qui s'y rattachent. N'est-il pas symbolique que soient mis en scène, chez St-Exupéry et Bach, des pilotes d'avion, avion qui, en montant dans les airs, reflète le désir de son occupant de s'élever spirituellement? Dans les airs se retrouvent également les nuages, dont nous ne pouvons pas ignorer la présence dans les

œuvres. Selon Bachelard, les nuages représentent les objets oniriques poétiques par excellence, par le jeu des formes floconneuses qu'ils proposent. Au demeurant, il n'est pas fortuit que le héros de *Illusions* essaie de faire évaporer des nuages : « Je regardai ce petit bout de chose et il me regarda à son tour. Je le pensai disparu, je pensai une place vide là où il était, je déversai des visions de rayons calorifiques sur lui, lui demandai de réapparaître quelque part ailleurs, et lentement, [...] le nuage disparut enfin » (I, 96). En soumettant les nuages à sa pensée, Richard communie avec le ciel pour ne plus faire qu'un avec la substance céleste. Sa propre matière, devenue malléable, interpénètre la matière diffuse des nuages, cette osmose permettant la modulation des formations nuageuses.

Telle une rivière céleste, la Voie lactée présente aussi, par le mouvement fluide des astres, un objet de rêverie. Dans *Le Petit Prince*, l'enfant expérimente la puissance d'une cosmologie du regard en fixant les airs. Le petit prince perçoit la beauté des constellations. Pour lui, le ciel est fait pour rêver. La rêverie que lui inspirent les cieux est sûrement ce qui l'amène à vouloir explorer l'univers des étoiles. Dans ce dernier se retrouve, dirait-on, une expansion des choses infinies. C'est pourquoi le petit prince éprouve, lorsqu'il lève les yeux au ciel, une nostalgie des airs et, par le fait même, de son astéroïde.

Toutefois, nous ne pouvons traiter du concept aérien sans songer à l'élément « air ». En effet, l'air évoque le symbolisme de l'ascension, ascension effleurée dans une des rêveries du *Petit Prince*. Celle-ci « signifie toujours l'éclatement d'une situation "pétrifiée", "bouchée", la rupture de niveau qui rend possible le passage vers un autre

mode d'être; en fin de compte la liberté de se mouvoir¹⁰⁸ ». L'air représente ainsi à la fois la liberté, la purification, et même la sublimation. Le corps du petit prince, en disparaissant, ouvre la voie à de multiples interprétations, dont justement celle de l'ascension. Cette hypothèse paraît particulièrement juste si l'on tient compte du fait que le petit voyageur, au terme de sa quête – et de son voyage –, est appelé à évoluer dans une autre dimension spirituelle. Par l'air s'accomplit la transcendance de l'être qui, en respirant, se régénère, et ce, tant sur les plans physique et mental que sur le plan spirituel. L'air symbolise la force d'élévation psychique inhérente au parcours initiatique. De ce fait, dans *Siddhartha*, tous les rêves qu'effectue le héros sont chapeautés par le même désir d'ascension, de liberté et de mouvement, caractéristiques propres au petit oiseau chanteur qui habite ses songes.

Dans *L'Alchimiste*, pendant les rêveries de Santiago, le narrateur met l'accent sur le vent qui porte et qui berce : « Le levant s'était mis à souffler plus fort, et il le sentit sur son visage. Il amenait aussi l'odeur du désert et des femmes voilées. Il apportait la sueur et les songes des hommes qui étaient un jour partis en quête de l'Inconnu » (A, 43). Le vent est non seulement porteur de sensations, mais aussi d'*espoirs*. Dans ce souffle créateur se concentrent les désirs du héros. Lorsque Santiago s'arrête et prête attention à la direction d'où vient le vent, il reconnaît là le signe que c'est la route à suivre pour parvenir jusqu'au bout de sa quête. Ainsi, au moment où Santiago rêve à sa bien-aimée Fatima, le vent apporte « un parfum » bien connu, le « murmure d'un baiser » (A, 221). Une fois de plus, l'élément aérien est au diapason du cœur du personnage. De même, pendant un moment de contemplation méditative, le vent arrive

¹⁰⁸ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 159.

près du jeune homme et « lui effleur[e] le visage. [...] Les vents savent toujours tout. Ils parcourent le monde sans avoir jamais de lieu de naissance ni de lieu où mourir » (A, 195). À l'image de l'essence spirituelle, l'air ne se voit ni ne se palpe; pourtant, il existe malgré tout et demeure le premier principe de la vie.

4.2.6- Le désert : reflet des états intérieurs des personnages

Il nous est apparu important de nous attarder également sur la symbolique du désert telle qu'elle apparaît lors des expériences oniriques. Vaste espace infini et quasi sans vie, le désert semble une représentation imagée des états intérieurs des personnages dans les œuvres à l'étude. En effet, que la présence du désert soit réelle ou métaphorique dans les récits de rêve, il n'en demeure pas moins qu'elle est le pendant de l'introspection effectuée par les héros lors de leur parcours initiatique. D'ores et déjà, il faut prendre en considération que le désert, au sens propre du terme, est absent des rêves ainsi que du parcours de Siddhartha. Pourtant, il est indéniable que le personnage vit à l'intérieur de lui-même un *état désertique*. C'est en lui qu'est vécue la sécheresse, en lui que le vide et l'isolement s'effectuent.

Dans *Le Petit Prince*, le décor désertique fait écho au sentiment de solitude qu'éprouve le narrateur. Le désert est à l'image de l'errance perpétuelle qui, jusqu'à l'apparition du petit prince, avait déterminé sa vie. De même, aux yeux du narrateur, les rêveries éveillées peuvent être inspirées par le désert : « On s'assoit sur une dune de sable. On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence... » (PP, 82). C'est justement ce rayonnement présent dans l'expérience onirique qui donne la clé d'interprétation de tout le conte philosophique. Saint-Exupéry lance,

dans son œuvre, un ultime message d'amour et de lumière. Comme nous l'apprennent les Saintes Écritures, Jésus jeûna dans le désert pendant quarante jours et quarante nuits. Dès lors, nous dressons un parallèle avec le petit prince et son compagnon qui, à la recherche d'un peu d'eau, entreprennent dans le désert une marche vers le puits. Et si le désert provoque chez le narrateur des visions et des mirages – images de la quête –, ce lieu demeure *sacré* et favorise une communion mystique. Le silence, le recueillement et le vide intérieur que le désert procure servent ici de points d'assise à une méditation contemplative engendrée par les rêveries du héros. Comme le remarque Le Hir, pour beaucoup de mystiques, le désert n'est pas seulement le symbole d'une étape de la vie intérieure; dans sa réalité matérielle, il est aussi le cadre privilégié des *rencontres avec Dieu*, dans le silence et la solitude.

Pour sa part, Coelho met davantage en lumière les multiples dangers que comporte la traversée du désert, car le désert est une « pierre de touche pour tous les hommes : il éprouve chacun de leurs pas, et tue qui se laisse distraire » (A, 152). L'expérience onirique que vit Santiago dans le désert lui permet de faire le point sur sa vie et de réfléchir sur sa quête. C'est en regardant le désert, en *pénétrant* en lui que le héros trouve les réponses à ses questions. Santiago a « entendu parler des mirages, et en [a] déjà vu quelques-uns : c'étaient des désirs qui se matérialisaient sur le sable du désert. [...] Le désert emplît de visions le cœur des hommes » (A, 138-139). C'est pourquoi le personnage, alors qu'il est au milieu du désert, a la prémonition de l'attaque de l'Oasis dans sa vision, vision que nous avons analysée antérieurement.

Dans *Illusions*, nous ne retrouvons pas, à proprement parler, la thématique du désert lorsque les personnages rêvent. Si le pilote d'avion effectue un boulot qui l'oblige à rester près de la civilisation, il ressent toutefois le besoin de se retrouver dans « une vaste prairie silencieuse ouverte sous le ciel » (I, 67), de faire le vide autour de lui, comme lorsqu'il dit ceci : « Je me posai sur un champ *désert* » (I, 152). Nous voyons l'esquisse d'une comparaison entre le champ et l'état intérieur de Richard. En lien avec le besoin d'isolement, de recueillement et de silence qu'éprouve le protagoniste, le champ, avec ses milliers de kilomètres carrés de prairie et de cultures, serait une métaphore symbolique du désert.

4.3- Les fonctions du rêve : pour une philosophie de la quête révélée

Dans la vallée du rêve, il est indéniable que l'homme accomplit une quête exaltée par les messages et les signes qui lui sont proposés. C'est pourquoi nous devons creuser en profondeur la fonction *informative* du processus onirique. Elle est le fondement de notre hypothèse qui veut que les rêves, par les messages qu'ils révèlent dans les œuvres à caractère spirituel, relèvent de l'ordre du divin. De prime abord, il faut savoir que les investigations de Jung l'ont conduit à considérer que les rêves peuvent être des avertissements et renvoyer à la dimension des présages et des prophéties. À ce titre, nous percevons combien cette information est importante en regard des rêves effectués par les personnages dans les œuvres initiatiques. De plus, Jung fait intervenir non seulement le concept freudien d'inconscient individuel, mais également celui d'inconscient collectif dont les éléments symboliques peuvent se transposer dans les rêves. La « transindividualité » réfère à ce que Jung nomme les archétypes, c'est-à-dire un noyau de signification invariable qui prend différentes formes selon la culture,

l'histoire, la croyance religieuse, etc. L'interprétation des rêves nécessite donc « l'acquisition d'un savoir positif, la connaissance des symboles et des motifs mythologiques. Nous nous devons de connaître tout ce que renferme le "magasin d'approvisionnement" de l'esprit humain, de même que les fondements des peuples¹⁰⁹ ». Si Freud conçoit l'évolution de l'homme selon la conception judéo-chrétienne, Jung, lui, visite et étudie d'autres cultures à travers le monde, ce qui l'amène à explorer d'autres aspects de la vie inconsciente qui se manifestent par le biais du rêve. Il pourrait ainsi y avoir différentes conceptions et interprétations possibles du rêve selon le contexte socioculturel. L'expérience onirique nous communique, en un vocabulaire symbolique, c'est-à-dire « à l'aide de représentations imagées et sensorielles, des idées, des jugements, des conceptions, des directives, des tendances, etc., qui, refoulés ou ignorés, étaient inconscients¹¹⁰ ». Les révélations qui sont dévoilées aux personnages sous une forme onirique ne relèvent pas du hasard. Les rêves remplissent une fonction d'indicateurs en orientant, en dirigeant et en enseignant aux protagonistes ce qu'ils doivent prendre en compte pour progresser dans leur cheminement. Les rêves font donc figure de présages quant à l'issue de la quête et, de par leur caractère structurant, permettent à cette dernière de progresser. Les songes constituent un moyen qui aide aux personnages à juger les situations, à évaluer leurs progrès ou leurs régressions, à réagir lors de leurs hésitations et à affronter les épreuves faisant partie de leur évolution spirituelle.

¹⁰⁹ Carl Gustav Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 44.

¹¹⁰ Carl Gustav Jung, *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Éditions Albin Michel, 1989, p. 212.

Dans le conte exupérien, le lecteur assiste à la mise en place de symboles spirituels dont on ne peut éviter de souligner l'importance. La rêverie à laquelle nous invite l'auteur participe d'une philosophie de la quête, quête qui n'aurait pu être poursuivie sans la contemplation *étonnée* qu'effectue le petit prince et son attention pour la première *présence des choses*. Dans l'œuvre, le processus onirique est intimement lié à l'espoir, car sa fonction est d'enseigner au narrateur comment il peut s'émerveiller. Grâce aux rêveries, ce dernier ne voit pas la vie de la même manière. Son cheminement spirituel est ponctué d'expériences oniriques dans le but de le faire réfléchir sur les valeurs essentielles.¹¹¹

Dans *L'Alchimiste* s'officialise plus que jamais notre théorie qui met de l'avant l'idée que le rêve est un instrument providentiel pouvant orienter les personnages dans leur quête, car comme l'explique la vieille gitane, les « songes sont le *langage de Dieu* » (A, 24). Voilà un exemple qui appuie notre hypothèse selon laquelle le rêve relèverait du divin. Et si « le propre de l'oracle est de suggérer, sans jamais la préciser, une chose autre que la chose qu'il annonce et qui se réalise effectivement¹¹² », nous retrouvons bien cette ironie dans l'œuvre de Coelho. En fait, tout le récit se construit autour du Destin, des tours qu'il joue et du double d'un événement annoncé par le rêve du héros. En effet, Santiago accomplit toute la route jusqu'aux pyramides d'Égypte pour découvrir finalement que son trésor se trouve là où son parcours a débuté. L'oracle – celui qui

¹¹¹ Anecdotiquement, on pourrait signaler le fait étrange que la mystérieuse disparition du petit prince prend des allures de *prophétie*, quand toutes les recherches pour retrouver le corps de Saint-Exupéry demeurent vaines; d'après Webster, cette « mort mystique était peut-être la fin qu'il avait désirée » (*Saint-Exupéry : vie et mort du petit prince, op. cit.*, p. 11). À ce sujet, des recherches ont permis de retrouver récemment une épave qui a été formellement identifiée comme étant l'avion que pilotait Antoine de Saint-Exupéry lors de son dernier vol.

¹¹² Rosset, *op. cit.*, p. 45.

annonçait la découverte d'un trésor – se réalise, mais pas de la manière dont Santiago pouvait le supposer de prime abord. L'auteur effectue ainsi, grâce à la révélation apportée par un rêve, un jeu de double sens. Il n'en demeure pas moins que le rêve, par son aspect annonciateur, prophétique, relève d'une conscience divine.

L'expérience onirique donne la clé qui permet à Siddhartha d'ouvrir la porte de la cage de son oiseau, d'ouvrir, en fait, ses propres horizons. Grâce au rêve, il se met à l'écoute de son intériorité et trouve cette réponse :

*C'était le moi dont je voulais avoir le sens et l'essence. C'était le moi dont je voulais me défaire, que je voulais anéantir. Mais je ne l'ai pu. J'ai pu le tromper seulement, le fuir, je n'ai pu que me dissimuler à lui. [...] Et il n'est pas une chose au monde que je **connaisse si peu que moi-même**, que Siddhartha!* » [...] Il eut la sensation d'un homme que le **réveil arrache brusquement à ses rêves**. (S, 54)

C'est donc par le rêve que le héros entreprend la conquête de son propre Soi. « Au milieu de cela, lui, Siddhartha, *réveillé*, en route vers lui-même » (S, 55), découvre ses propres potentialités. Mais le rêve ne déterre en Siddhartha que ce qui est déjà latent : « la vie atteint un sommet où le bourgeon s'ouvre et de ce qui était petit sort ce qui est grand, [...] et la figure plus grande qu'en fait on a toujours été, bien qu'elle soit restée jusqu'alors invisible, se présente à l'homme que l'on était, avec la puissance d'une révélation¹¹³ ». Certes, il essaie, dans un premier temps, de trouver les réponses dans une adhésion à des valeurs déjà reconnues avec, par exemple, Bouddha ou les brahmanes. Cependant, il refuse de donner foi aux dogmes et, dans un esprit non conventionnel, veut tracer une tout autre route que celles ayant été proposées par les religions jusqu'ici; il ne fait « aucun cas des doctrines. Elles n'ont ni dureté, ni mollesse, ni couleur, ni odeur, ni goût, elles n'ont qu'une chose : des mots » (S, 153). Nous établissons aisément un lien

¹¹³ Jung, *L'Âme et le Soi*, op. cit., p. 27-37.

avec Santiago qui, dans *L'Alchimiste*, se demande pareillement « comment peut-on aller chercher Dieu au séminaire? » (A, 21). L'activité onirique, étant étrangère à toute doctrine mais occupant tout de même une fonction pédagogique, sert de catapulte aux aspirations du héros. L'imagerie mentale qui défile durant le sommeil de Siddhartha lui indique la voie à suivre. Que ce soit un rêve d'amour, un rêve d'argent ou un rêve de mort, le protagoniste y voit toujours un message, une leçon sur ce qu'il doit accomplir pour parvenir au bout de sa quête.

Le rêve offre ainsi un panorama des enjeux auxquels les personnages sont confrontés au cours de leur cheminement. La fonction théorico-didactique du rêve, par le biais d'un enseignement par images, permet aux protagonistes de réorienter leur parcours. Dans *Illusions*, un rêve effectué par Richard est relaté :

Des foules, des masses, des hordes de gens, des torrents d'humanité se déversant sur un seul homme au milieu d'eux. Puis les gens devinrent un océan submergeant l'homme, mais au lieu de sombrer, l'homme se mit à marcher sur l'océan en sifflotant, puis il disparut. (I, 38)

Plus loin, le lecteur apprend la fonction réelle de ce rêve, qui est celle d'informer le héros sur son Maître et sa raison d'être :

- Alors, Richard, [...] est-ce que ça t'a expliqué ce qui se passe ?
 - Qu'est-ce qui m'a expliqué quoi? [...]
 - Ton rêve. Le type tout seul, les foules et l'avion, répondit-il patiemment. Tu voulais en savoir davantage à mon sujet, non? Et bien, tu sais maintenant. (I, 39)

Le rêve fournit par lui-même les éléments permettant au héros de comprendre les événements récents qu'il a vécus. De même, un autre rêve apparaît comme étant indissociable de la quête de Richard, car il lui apporte enfin, grâce à son message, la paix intérieure. En effet, après la mort tragique de Shimoda, ce dernier, par le biais du processus onirique, prend contact avec le héros et le rassure sur le fait qu'il se porte très

bien, un peu comme si les deux protagonistes se retrouvaient dans une autre dimension, dans un au-delà où le temps n'existe pas.

Du reste, Bosquet suggère que le rêve assure la liaison entre ce monde-ci et l'autre. L'activité onirique remplit donc une fonction prospective, car « les catégories du temps et de l'espace étant abolies, nous nous trouvons reliés au cosmos par le sens originel, qui a, en rêve, les mêmes facultés de prévision et de vision à distance que possèdent toutes les formes d'extase¹¹⁴ ». Tel qu'en fait l'expérience Santiago lors de sa vision – celle de l'attaque de l'Oasis –, le processus onirique renferme un langage prophétique qui permet de dépasser les limites du présent. Le rêve permet d'accéder, en quelque sorte, à une autre dimension, à un autre univers qui favorise un état de réceptivité. Et, selon Meseguer, dans la perspective où le rêve serait le lieu de l'insertion de l'homme dans la vie cosmique, « beaucoup de songes sacrés sont des communications divines claires et directes; d'autres enveloppent le message dans les symboles caractéristiques des rêves et sont interprétés d'une manière semblable par les prophètes et par les autres¹¹⁵ » ; ceux-ci sont représentés, d'une certaine façon, par la gitane interprétant les rêves de Santiago dans *L'Alchimiste*. Si l'on estime que les rêves sont des véhicules des communications divines, c'est peut-être parce que le sommeil replonge l'homme dans un état prénatal, là où n'existe ni jugement, ni doctrine, mais seulement le fait d'*être*; nous retrouvons bien ici un thème fondateur de la recherche spirituelle de Siddhartha. Finalement, comme le souligne Béguin, le poète et le rêveur sont passifs : ils écoutent le langage d'une voix qui leur est intérieure et pourtant

¹¹⁴ Béguin, *op. cit.*, p. 81.

¹¹⁵ Meseguer, *op. cit.*, p. 13.

étrangère, qui s'élève dans les profondeurs d'eux-mêmes sans qu'ils puissent faire autre chose que de saluer là l'écho d'un discours divin. Dès lors, nous entrons dans une dynamique de création qui semble à la fois du ressort de la spiritualité et de la littérature.

CONCLUSION

Au terme de notre recherche, nous sommes maintenant en mesure d'établir les différents résultats auxquels nous sommes parvenue. Notre objectif était de démontrer la fonction essentielle et structurante du double et des manifestations oniriques dans la quête mystique des personnages. Rappelons que notre hypothèse s'exprimait en deux temps. D'une part, nous postulions que l'expérience spéculaire est reliée à une confrontation à soi-même et s'associe davantage à l'*humain*. D'autre part, l'activité onirique assumerait plutôt une fonction d'orientation et de direction et relèverait ainsi davantage du *divin*.

Dans un premier temps, notre hypothèse concernant le double tient la route, mais il va de soi qu'une part d'incertitude réside toujours, dû au caractère *ambivalent*, indéfini et flou du double. Certes, nous avons mis à l'épreuve différents contextes dans lesquels

la rencontre avec le double s'avère un moment crucial de l'histoire, et ce, dans chaque œuvre. Cependant, il nous est impossible d'affirmer *jusqu'à quel point* la confrontation avec un reflet de soi génère le combat intérieur chez les personnages, car le propre du double est justement d'être ambigu. On ne peut *mesurer* l'effet du double chez les héros, seulement le présumer par leurs agissements et leurs réactions. En fait, le double constitue un mythe protéiforme dans lequel le monde infini est reflété dans un moi fini; il figure tout ce qui nie la limitation du moi. C'est donc dire qu'il est insaisissable, et seulement présent dans la *construction de la pensée* de l'homme. Néanmoins, il demeure que le double permet aux héros d'explorer l'une ou l'autre de leurs facettes cachées et inconnues, et c'est en apprivoisant cette autre moitié qu'ils transcendent leurs peurs. Ainsi, le double motive un questionnement, une prise de conscience qui incite les protagonistes à se dépasser, à aller au-delà de leurs propres limites et à progresser dans leur quête spirituelle.

Et ne pourrions-nous pas penser la *littérature comme double*? Ce serait admettre le pouvoir spéculaire de l'écriture, le rôle imaginant du langage qui permet la création du texte *ouvert*. De plus, la dynamique créatrice de la structure du roman en miroir et, par le fait même, du dédoublement dans le langage, génère une réflexion philosophico-littéraire :

*Thème primordial du fantastique, le double est aussi le thème poétique par excellence : tout texte est (un) double, car il se prétend imitation ou fiction, tentative ou recreation d'une réalité, première ou dernière. Re-production du réel, le texte relève de Prométhée : non content de dérober aux Dieux le feu de son avatar littéraire, l'écrivain, Prométhée moderne, prétend rivaliser avec Dieu en imitant, c'est-à-dire en recréant la Création.*¹¹⁶

¹¹⁶ Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 61.

Dans un deuxième temps, notre hypothèse concernant le processus onirique est tout à fait plausible, mais un point d'ombre subsiste. Dès que l'on parle du rêve comme étant une voie d'accès à l'inconscient, on glisse vers des notions abstraites, obscures. *A posteriori*, considérer les rêves comme étant des révélations divines pose la question de la croyance ou non en l'existence d'un géniteur supérieur, fondement même du nihilisme nietzschéen. Nous butons ainsi sur un questionnement, un débat d'ordre religieux et philosophique qui, de tout temps, a fasciné l'homme. Par ailleurs, dans le récit de Bach, le personnage visite une autre dimension que l'on pourrait apparenter à l'idée d'un au-delà. Et on peut penser, enfin, que l'œuvre exupérienne, à demi-mots, effleure un thème controversé : le voyage astral. Dès lors existe un danger de verser dans la parapsychologie, le spiritisme et les sciences occultes qui, bien qu'elles présentent des théories intéressantes mais quelquefois farfelues, ne possèdent jusqu'à maintenant aucune valeur scientifique. D'ailleurs, les rapports de Freud avec la religion et la parapsychologie témoignent de l'ambivalence du chercheur devant ces phénomènes :

Dans ces domaines, Freud subit d'un côté une fascination, et de l'autre une répugnance. [...] La parapsychologie et la religion sont ses vertiges, c'est à leur niveau qu'il touche à l'irrationnel. L'une et l'autre recueillent, sur des modes opposés, ce qu'il ne parvient pas à maîtriser aisément par la pensée, parce qu'il est par elles touché de trop près en un point fragile – et du dedans. La parapsychologie reçoit de son ambivalence à l'égard de l'irrationnel les investissements positifs, tandis que mysticisme et religion rassemblent les investissements négatifs.¹¹⁷

Néanmoins, il semble que le rêve insuffle aux personnages, grâce aux indices et aux indications qu'il fournit, une force leur permettant de retrouver leur stabilité et leur équilibre. Par le biais des rêves et de leurs symboles, les héros effectueraient une prise de conscience et pourraient ainsi poursuivre leur parcours initiatique jusqu'à atteindre

¹¹⁷ Jean Guillaumin et al., « Le rêveur et son rêve » dans *Les rêves. La voie royale de l'inconscient*, Paris, Tchou, 1997, p. 279.

l'illumination mystique. Le processus onirique écrirait donc, avec ses propres signes, les lois qui influencent la destinée des personnages.

* * *
*
*

Au terme de notre réflexion, nous pensons que le choix du sujet de mémoire, les objectifs poursuivis, le questionnement généré et l'hypothèse d'interprétation qui en découle contribuent à l'avancement de la recherche en littérature dans la mesure où ils permettent de penser autrement le double et le processus onirique en littérature. Souvent étudiés à la lumière de corpus d'œuvres relevant du fantastique, ils ont été ici analysés dans des textes à caractère philosophique. Observés sous l'angle de leurs fonctions sémiotique, narrative et symbolique, le rêve et le double se sont avérés, certes, au service de la quête spirituelle des personnages, mais se sont révélés essentiels, par ailleurs, à la mise en récit de ce type de parcours, tel qu'en témoigne leur présence dans les quatre œuvres sélectionnées.

En conclusion, il serait intéressant de noter que Hesse a suivi une thérapie avec Jung lui-même, ce qui renforce l'hypothèse selon laquelle la notion de processus d'individuation n'était pas totalement étrangère à l'auteur. Le discours de Siddhartha trahit certainement une influence jungienne. Hesse, comme les trois autres auteurs étudiés, parvient à trouver un terrain d'entente entre l'introspection et la spiritualité. L'harmonisation entre le corps, la pensée, l'humain et la nature est mise en scène afin de libérer l'homme du confinement dans lequel il s'était lui-même emprisonné. Le message sous-jacent que les auteurs lancent est de toujours conserver un regard critique, une

aptitude au scepticisme et une fraîcheur du cœur. Siddhartha, le Petit Prince, Richard et Santiago se dressent comme étant le Sage caché au fond de chaque être, comme la potentialité suprême. Ils sont les acteurs d'un théâtre où les oppositions deviennent complémentarité, où coïncident le rêve et la réalité. Et derrière la conception d'un cosmos en tant que totalité organique, la transcendance catapulte l'homme au-delà des frontières de la conscience. Les personnages incarnent ainsi la perfection d'une destinée accomplie. Mais peut-être est-ce là que l'homme est confronté à ses propres limites. Car un pied sur la terre et l'autre dans le Cosmos, il ne reste pourtant qu'une simple entité dans l'univers qui est condamnée à s'améliorer perpétuellement.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié :

BACH, Richard, *Illusions : Le Messie récalcitrant*, Paris, Éditions J'ai lu, 1996, 156 p.

COELHO, Paulo, *L'Alchimiste*, Paris, Éditions J'ai lu, 1996, 220 p.

HESSE, Hermann, *Siddhartha*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, 157 p.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, Folio, 1999, 97 p.

Ouvrages sur le processus onirique :

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, J. Corti, 1990, 306 p.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1961, 183 p.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le livre de Poche, Biblio essais, 1998, 221 p.

BEGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, J. Corti, 1967, 416 p.

BOSQUET, Jacques, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique : France, Angleterre, Allemagne : essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, M. Didier, 1964, 656 p.

ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, 310 p.

FREUD, Sigmund, *Délire et rêves dans La Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, 1949, 246 p.

FREUD, Sigmund, « La création et le rêve-éveillé » dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, 254 p.

FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, 573 p.

FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1999, 146 p.

FROMM, Erich, *Le Langage oublié : introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*, Paris, Payot, 1953, 211 p.

- GARMA, Angel, *La psychanalyse des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1954, 417 p.
- GUILLAUMIN, Jean, *Le rêve et le moi : rupture, continuité, création dans la vie psychique : Sept études psychanalytiques sur le sens et la fonction de l'expérience onirique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 334 p.
- GUILLAUMIN, Jean *et al.*, « Le rêveur et son rêve » dans *Les rêves. La voie royale de l'inconscient*, Paris, Tchou, 1997, 318 p.
- JUNG, Carl Gustav, *Sur l'interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998, 313 p.
- MAUREY, Gilbert, *Le rêve-éveillé en psychanalyse : de l'imaginaire à l'inconscient*, Paris, ESF, 1995, 127 p.
- MAUREY, Gilbert (éd.) et SCHIFF, Paul, *Onirisme, fantaisie*, Paris, Bayard, 1991, 272 p.
- MESEGUER, Pedro, *Le secret des rêves*, Paris, Emmanuel Vitte, 1958, 333 p.
- RIPA, Yannick, *Histoire du rêve : regards sur l'imaginaire des Français au XIXe siècle*, Paris, O. Orban, 1988, 275 p.
- SCHUBERT, Gotthilf Heinrich, *La symbolique du rêve*, Paris, Albin Michel, 1982, 215 p.
- SOLOTAREFF, Jeanine, *Le symbolisme dans les rêves : la méthode de traduction de Paul Delacroix*, Paris, Payot, 1991, 366 p.
- STOCKER, Arnold, *Les rêves et les songes : psychologie de la pensée nocturne*, Saint-Maurice, Éditions Saint-Augustin, 1945, 342 p.

Ouvrages sur le double :

- ARANDA, Maria, *Le galant et son double : approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, 290 p.
- BRAVO, Nicole Fernandez, « Le double » dans *Dictionnaire des mythes littéraires* (sous la direction de Pierre Brunel), Paris, Éditions du Rocher, 1998, 1436 p.
- CARROY, Jacqueline, *Les personnalités doubles et multiples : entre science et fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 249 p.
- COUVREUR, Catherine, FINE, Alain et LE GUEN, Annick (éditeurs), *Le Double*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 141 p.

- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.
- DESJARDINS, Michel, *Amnésies*, suivi de *L'artifice comme topique du double fantastique*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, Mémoire, 1999, 133 p.
- FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, 254 p.
- GOIMARD, Jacques, « Le thème du Double », *La Grande Anthologie du Fantastique*, (sous la direction de Roland Stragliati), Paris, Omnibus, 1996, 809 p.
- HACKING, Ian, *L'âme réécrite : étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*, Paris, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1998, 451 p.
- JOURDE, Pierre et TORTONESE, Paolo, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, F. Nathan, 1996, 251 p.
- LERAT, Christian (éd.) et GRANDJEAT, Yves-Charles (éd.), *Figures du double dans la littérature américaine*, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996, 201 p.
- NATHAN, Tobie, *Le double : la gémellité psychique*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1984, 117 p.
- RANK, Otto, *Don Juan et le double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, 189 p.
- ROSSET, Clément, *Le réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, 127 p.
- THIBIERGE, Stéphane, *L'image et le double : la fonction spéculaire en pathologie*, Toulouse, Erèse, 1999, 220 p.
- TROUBETZKOY, Wladimir, *L'ombre et la différence : le double en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 247 p.
- ZAZZO, René, *Reflets de miroir et autres doubles*, Paris, PUF, 1993, 225 p.

Ouvrages portant sur le corpus étudié :

- BORGAL, Clément, *Saint-Exupéry : mystique sans la foi*, Paris, Centurion, 1964, 206 p.

HESSE, Hermann, *Siddhartha*, Paris, Éditions Rombaldi, Collection des Prix Nobel de Littérature, 1963, 224 p.

LE HIR, Yves, *Fantaisie et mystique dans Le Petit Prince de Saint-Exupéry*, Paris, Nizet, 1954, 78 p.

QUILLIOT, Roland, *Les Métaphores de l'inquiétude*, Paris, PUF, 1997, 260 p.

VIRCONDELET, Alain, *Antoine de Saint-Exupéry : Ô Consuelo : vérité et légendes*, Paris, Chêne, 2000, 173 p.

WEBSTER, Paul, *Saint-Exupéry : vie et mort du petit prince*, Paris, Éditions du Félin, 1993, 295 p.

ZELLER, Renée, *La grande quête d'Antoine de Saint-Exupéry dans Le Petit Prince et Citadelle*, Paris, Alsatia, 1961, 222 p.

Ouvrages traitant du parcours spirituel et de l'imaginaire symbolique :

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1972, 214 p.

BADY, René, *Littérature et spiritualité*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, 298 p.

CAYA, René, *L'Analyse du processus d'individuation de Carl Gustav Jung*, M.A. (Études littéraires), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1989, 99 p.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1997, 1060 p.

DE VAUX, R. (dir.) *et al.*, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1984, 1844 p.

DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1968, 128 p.

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 186 p.

JUNG, Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1997, 181 p.

JUNG, Carl Gustav, *L'Âme et le Soi. Renaissance et individuation*, Paris, Éditions Albin Michel, 1990, 288 p.

JUNG, Carl Gustav, *La Vie symbolique. Psychologie et vie religieuse*, Paris, Éditions Albin Michel, 1989, 268 p.

JUNG, Carl Gustav, *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Éditions Albin Michel, 1989, 352 p.

RIBADEAU DUMÀS, François, *La Lumière et l'illumination*, Paris, Éditions Dangles, 1982, 207 p.

SUZUKI, D. T., *Bouddhisme Zen et psychanalyse*, Paris, PUF, 1971, 192 p.